



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



المسرح المعاصر

تحليل النصوص من ساروت إلى فينانفر

تأليف: باتريس بافيس

ترجمة: أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى
مراجعة: أ.د. جوزين جودت عثمان



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



المسرح المعاصر

تحليل النصوص من ساروت إلى فينافر

تأليف: باتريس بافيس

ترجمة: أ.د. سلوى عبد الحميد لطفى

مراجعة: أ.د. جوزين جودت عثمان

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للأدب

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى:

Le théâtre
Contemporain

Analyse des textes,
de Sarraute à Vinaver

Par

patrice Pavis

Paris, Armand Colin, 2004

كلمة وزير الثقافة

عندما قرأت رسالة " يوم المسرح العالمى " التى كتبها هذا العام الكاتب المسرحى المكسيكى " فيكتور هوجو راسكون باندا" استوقفنى فيها إعادة تعريفه للمسرح، إذ يؤكد أن " المسرح يحرك، ينير، يشير القلق، يزعج، يسمو بالروح، يكشف، يتحدى ويخرج عن التقاليد، إنه حوار مشترك مع المجتمع. المسرح هو أول فن يجابه الخواء، والأشباح، والصمت، ليضع الكلمات، والحركة، والنور، وفورة الحياة. إنه تواصل سحرى يتبادل فيه الناس بالأخذ والعطاء ما يعمل على تغييرهم ". وفى تصورى أن هذا التعريف جاء ليجيب عن سؤال : لماذا المسرح ؟. ولا خلاف أن المسرح -كما أشار التعريف- صانع لحظات التماس الفورى، الحى، تلك اللحظات الدائمة التجدد مع الحياة، التى تصوغ الإنسان والحياة من جديد، وذلك ما يتبدى من تاريخ تطوره. لكن -فى تصورى أيضاً- أن رجل المسرح المكسيكى، عاود تأكيد تعريفه للمسرح لينبه لخطورة القطيعة التى يمكن أن تحدث بين المسرح والقفزات اللاحقة، والمتغيرات الهائلة التى أعادت صياغة العالم

فى الألفية الثالثة، إذ عندئذ يصبح المسرح غير قادر على إحداث التغيير، إذا لم يكن قادراً على قبول التغيير. إن العالم يتقدم ويتغير، ومسئوليتنا لا تسمح لنا أن نترك حياتنا تبقى على ما هى عليه، وهو الأمر الذى لا يتأتى إلا بالحوار والانفتاح، ومواجهة العزلة، ورفض الصمت، لذا كان -وما زال عندى- جوهر الفكرة التأسيسية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، أن يكون أحد المعابر العملية التى تجسد هذا الحوار بين الثقافات والحضارات، حيث كان من الصعب إنجاز هذا الحوار بكثافته وتنوعه فى غير شكل اللقاء الدولى الذى يحتضن حضور تجارب مسرحية متنوعة، متعددة لثقافات العالم وحضاراته، تطرح أفكارها ومفاهيمها على خشبات مسارح القاهرة، وينفتح أصحابها كل على غيره، باستهداف التأمل، وإثراء المعارف والوجدان. الجميع يجربون، فالزمن نفسه ليس سوى حقل تجربة، تخرج بنا من تحت الحقن المتواصل نحو العزلة، وتحميننا من اختلال الأمن الذهنى، ساعتها يتجلى سحر المسرح، حيث ينجح فى تغييرنا، وأيضاً يجعلنا نلمس أصغر قاسم مشترك بيننا وبين غيرنا، ونتفهم معنى اختلاف الآخر، فنحاول التلاقى معه.

تأتى هذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ونحن مازلنا نعيش آثار الحرب المدمرة على شعب لبنان الشقيق، لكن رغم الجراح النازفة، والخسائر الفادحة، لم تفلح محاولات التخويف فى كسر صمود شعب لبنان، وأحد تجليات الصمود فى مشاركة الفنانين والمثقفين اللبنانيين فى هذه الدورة، والتي تأتى دليلاً على أن محاولة نشر ثقافة الخوف بالتدمير لن تجدى.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

يطرح مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي فى ندوته الرئيسية هذا العام موضوع "أدبيات التأسيس للتجريب المسرحى ووثائقه، قراءات فى المسار (من نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين)".

صحيح أن هذا الموضوع - رغم خصوصيته - يبدو طرحاً لسؤال الحرية فى الفن عامة، لكن الصحيح أيضاً أنه طرح لمسار سؤال الحرية فيما يتصل بالحياة عموماً، وذلك من خلال الكشف عن أساليب القوى التى ترفض الحرية وتهدها، وأيضاً بتشخيص توترات طاقات التغيير الفكرية والإبداعية، التى تربطها سلسلة من التحولات المتتالية؛ إزاء سيطرة التصورات المغلقة عما حولها، والمنكفئة على ذاتها. ثم بتتبع جدل مملكة الخيال الإنسانى - بوصفها مملكة شرف الإنسان - فى مواجهاتها لتلك القوى التى تعجز عن تصحيح ذاتها، وتقاوم الفهم، وتمارس آلية إعاقه الحرية؛ بالإصرار على ممانعة ممارسة إبداع لا يتناقض مع الزمن ومستجداته، تلك الممارسة التى تجسد الحضور فى الحياة، بانتباهٍ واعٍ وإرادى، حيث يعد تغيبها بمثابة أم الخطايا جميعاً.

لقد كان رهان هؤلاء المجددين التجريبيين هو حرية خشبة المسرح لتستوعب أكثر الأشكال المسرحية ابتكاراً وحدثاً، انفلاتاً من تلك العلاقة بالماضى التى تتسلط على حضورهم الوجودى وتزيّفه بتصوراتها الثابتة.

نجح المجددون التجريبيون فى تغيير المشهد الإبداعى فى المسرح، تأليفاً، وإخراجاً، وتمثيلاً، وهو ما يعنى فشل القدرة التدميرية لإرادة المبدعين المجددين، بوصفها استعداداً أولياً للحرية، وقدرة على ممارسة تلك الحرية، وتأكيدها بأن ذلك يعد أيضاً منفذاً يسمح لكل حرية أن تستطيع البدء ثانية، رفضاً للجمود، ولكل محاولات اختزال الإنسان إلى مجرد علاقة صامتة مع قيود وأعراف تنفى التساؤلات ومحاولات الفهم، باعتبارها أهم تجليات الوجود الإنسانى وجناحى الحرية.

لقد بدأت محاولات المجاهرة بحرية نيل الحضور المغاير للمألوف فى الإبداعات المسرحية منذ القرن التاسع عشر، إذ اتخذت هذه المحاولات صيغة البيان المعلن فى فرنسا، عندما كتب "فيكتور هيجو" وثيقته الشهيرة "مقدمة كرومويل" عام ١٨٢٩ التى تعد "إنجيل الرومانسية"، من حيث ثورتها على الكلاسيكية وأصولها الفكرية والفنية المرتبطة بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الرومانى، استهدافاً لحرية الفنان فى التعبير، واقترباً من ذاته، وواقعه وتجليات خياله.

وبالطبع ناهض الكلاسيكيون دعوة التحرر من القديم، بل رفضوا حتى مجرد مجاورتها لهم، وتشابك كُتّاب المسرح الكلاسيكى مع كُتّاب الرومانسية فى داخل المسرح ليلة العرض الأول لمسرحية "هونانى" التى كتبها ١٨٣٠ "فيكتور هيجو" وذلك لخروجها على القواعد الكلاسيكية، ودامت المعركة بينهما طيلة خمسة وأربعين يوماً هى مدة عرض المسرحية، واستمرت من نهايات القرن التاسع عشر، وتعددت صيغ المجاهرة دفاعاً عن حرية الإبداع المسرحى، سواء بإصدار البيانات النظرية، أو الدفع بإبداعات تتخذ من سعة الحياة ومستجداتها، وثراء الخيال وممكناته، وكشافة الحلم ودلالاته، منطلقات تتجاوز بها القوالب الثابتة للمسرح، فشكلت تراثاً من أدبيات ووثائق حركات التجدد التجريبية، جسدت متركزاتها الفكرية، والفنية والجمالية.

وتعتمد الندوة فى محاورها على إجراء حفريات لاستعادة الأدبيات والوثائق التى طرحها التجريبيون، ومهدت وأسست لموجات التجريب المتتابة عبر نهايات القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين فى أوروبا وأمريكا، تأليفاً، وإخراجاً، وتمثيلاً، وذلك بحثاً عن الأصل المشترك لكل حركات وتوجهات التجريب. فى ارتباطها الوثيق مع الخيال، بوصفه قدرة الممكن، ودلالة الاستعداد للجديد، وأيضاً فى ارتباطها بالحرية التى

ليست شيئاً آخر غير الخيال الخلاق للممكن، ثم فحص كيف كان مدخل هؤلاء التجريبيين إلى قضية الوجود، بمعنى هل كانت تجربتهم تستهدف فهم الذات لذاتها، وفهم الإنسان والحياة عموماً؟ أم كانت انفتاحاً مطلقاً على الداخل، وانغلاقاً مطلقاً نحو الخارج؟

إننا نستعيد هذه الأدبيات والوثائق الخاصة بالتجريب، وننتفع عليها لنعيد قراءاتها. بحثاً أيضاً عن المعنى المضاعف فى مساراتها، ولنتعرف على أسباب تصلب بنية استقبالها فى مجتمعاتها، مع أنها كانت تحطم جليد الاعتقاد الموروث الذى يتجسد على الواقع فيخفيه عن الأنظار، فيسود التكرار، وتسيطر النماذج المستعارة من الماضى. ترى هل مأساة الإنسان أنه يقاوم فهم ذاته وواقعه؟ أم يقاوم أن يكون أكثر حرية؟ أم أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاع صراعية حتماً؟ تلك الأسئلة وغيرها ستجيب عنها النخبة الممتازة من المتخصصين فى المسرح من كل أنحاء العالم المشاركين فى هذه الندوة، وبالتأكيد سيقدّمون لنا بياناً عن الحرية وكيف شاركت فى شحذ الوعي حتى لا ينزلق الحاضر عن زمانه.

صحيح أن وزير الثقافة الأستاذ فاروق حسنى دائماً يؤكد أن هذا المهرجان كاشف للضائع، ومؤثر فى الحاضر، وسوف يتناسل منه أبنائه، والصحيح أيضاً أنه دوماً يؤكد على مداومة الجهد والرغبة فى الدفاع عن الحرية،

كاختيار سنده الجوهري صلابة الإرادة، والصحيح كذلك أن فكرته ترسخت على مدى ثمانية عشر عاماً، وأصبح خطاب الحرية في التعبير هو خطابنا السائد. فتحية واجبة للرجل الذي كان قادراً على تصدير إيمانه لكل من حوله، ولم يعرف اليأس يوماً.

أ.د. فوزي فهمي
رئيس المهرجان

المقدمة

إن تحليل النصوص المسرحية فى وضع مفارق: لقد تردد كثيراً منذ قرن مضى أن المسرح لا ينتمى للأدب ولكن انتماءه إلى فنون المشاهدة، حتى أن تحليل النص نُسي تقريباً وأُهمِل النص المكتوب والكلمة المسموعة خلال العرض. وبالرغم من ذلك، كانت هناك معرفة طيبة عن قواعد الفن المسرحى، خصوصاً الكلاسيكى، قبل هذه المرحلة من القرن الماضى حيث كان الإخراج وحده يهم، لدرجة نبذ كل أثر للنص. ولكن ما أن تحررت المسرحيات من هذا القالب (عام ١٨٨٠ تقريباً)، لم يعد لقواعد التكوين أى وجود. أصبح من الصعب جداً اقتراح منهجية لتحليل النصوص الحديثة والمعاصرة، لأن تعدد وثرأ الأشكال يبدو وكأنه يهرب من أى تناول منهجى.

ومع ذلك، وهذا ما حاولنا فعله ألا وهو: وصف وشرح المسرحيات من العشرين عاماً الماضية، وبرغم تنوعها الكبير وصعوبة الاقتراب منها، فإن طموحنا متواضع ومدرسى: نريد أن نعطي نبذة عن توظيفها من خلال ما يقرب من عشر مسرحيات باللغة الفرنسية ولكن منتمية لآفاق عديدة، حتى نساهم فى وضع منهجية لقراءة المسرح المكتوب المعاصر. نحن نقترح شرحاً لهذه المسرحيات، المكتوبة من عام ١٩٨٢ إلى عام ١٩٩٧، وذلك انطلاقاً حراً من التحليل المسرحى وأيضاً بإلهام من أعمال ايكو Ecq، ومن جمالية استقبال ومشاركة القارئ، وفى كل مرة، نضع أنفسنا فى منظور - للأسف - واقع فعلاً،

لقارئ متوسط أو حتى ساذج، غير متخصص فى هؤلاء الكتاب المسرحيين، مكتشفين النص بلا مساعدة للإخراج، بدون معرفة مسبقة ودقيقة عن المؤلف، وعن أعماله وأفكاره عن العالم. لماذا نبحث عن هذا القارئ النموذج، نموذج ليس كالتلميذ النموذجى، ولكنه نموذج مأخوذ من الواقع؟

وهذا لأن هذا القارئ النظرى المتوسط، المقدم كنموذج، ليس بعيداً عن المشاهد التجريبي الذى يسمع للمرة الأولى صوت كولتاس Koltes، أو ساروت Sarroute أو فينافر Vinaver والذى يكون مضطراً لأن يشارك مع استراتيجية كتابتهم من أجل استخلاص معنى ممكن.

لقد تم التعامل مع المسرحيات نفسها مع استخدام الأدوات المناسبة لشرحها. بعد استعراض المنهجية، يُخصص كل فصل للحالات الخاصة، مما يسمح بالمراجعة وتحسين الشكل العام، مع الاحتفاظ فقط بما يستحق ذلك. وهكذا نحن نأمل رويداً رويداً استخلاص منهجية قراءة يمكن تطبيقها على مسرحيات معاصرة أخرى.

ونحن نأمل - بعد جدل منهجى - أن نزيد المعرفة بهؤلاء الكتاب الذين طالما قدرنا أعمالهم. نحن لا ندعى كتابة تاريخ هذا الفن المسرحى الجديد ولا أن نقدم أهم اتجاهاته، فمثل هذه المهمة تتطلب عملاً جماعياً، والوصول إلى مخططات، ومسافة تاريخية، كل ذلك غير متاح لنا بالمرة.

يتبع اختيار الكتاب أيضاً لإمكانيات الباحث: هذا الموضوع ذو المسؤولية المحدودة لديه بالضرورة معرفة جزئية لمجال ضخم. يتوقع الأدباء المنتمون

للمسرح E. A. T. وجود أكثر من مائتى كاتب يكتوبون وينشرون ويقدمون مسرحيات. لقد حددنا اختيارنا بتسع مسرحيات، اختيار ذاتى بالطبع، تم اختيارها لخصائص جوهرية ولصفاتها التمثيلية، ولكن هذا لم ينسنا ما يقرب من أربعين أو خمسين عملاً وكاتباً كان يمكن اختيارهم أيضاً.

برغم غياب أسلوب اختيار هذه المسرحيات، يمكن أن نلاحظ ببساطة أن هؤلاء الكتاب يمكن تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات:

- أعمدة الكتابة المسرحية الحالية، الكلاسيكيون الحقيقيون للحدث:

ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، كولتاس Koltes.

- ورثة ومكملين للأسماء السابقة وهم على التوالي: ريزا Reza، مينيانا Minyana، لاجارس Lagarce.

- غير التقليديين: نوفارينا Novarina وتشوييه للغة، دورنجر Düringer وإعادة تصويره للطبيعة، كورمان Cormann والأشكال التخيلية لكتابته.

نريد الآن أن نوصل كلمة هؤلاء الكتاب، بعيداً عن خشبة المسرح: ولنثق فى النظرة الداخلية للقارئ حتى يستطيع أن يمحو هذه الكلمة.

الفصل الأول

قضايا لتحليل النص المسرحى

قبل أن نبدأ فى التحليل الدقيق للأعمال، من الفطنة أن نبحث عن الأدوات الأساسية وأن ندرك الأسئلة المراد طرحها. ومن أجل تنظيم هذه الأسئلة، لابد لنا من شكل عام، أو على الأقل قائمة مفتوحة للأسئلة، خطة إجمالية للمهام الضرورية التى يجب إتمامها فى إطار نظرية عامة للنص المسرحى.

هل من الجائز التحدث عن النص المسرحى عمومًا؟ أليس من المناسب أن نتحدث عن الفن المسرحى؟ هذا الفن الخاص بتكوين المسرحيات والذى يرتبط بالممارسة المسرحية؟ ولهذا يجب أن نضع هذا الفن المسرحى فى التاريخ، وأن نتأكد أن هذا الفن كلاسيكى، رومانسى، واقعى، عبثى، إلخ... كما أن الحديث عن المسرح عمومًا يمثل إشكالية، فإنه لا يمكن التنظير بالنسبة للنص الدرامى فى حد ذاته، يجب مواجهته فى إطاره التاريخى المحدد:

يجب إذن مراجعة نظرية النص المسرحى دائمًا عن طريق الاعتبارات التاريخية على العمل الذى يتم تحليله.

إذا كان قد تم إهمال دراسة النصوص الدرامية خلال الثلاثين أو الأربعين عامًا السابقة، هذا لأنه - على أغلب ظن - كانت توجد رغبة فى التأكيد على خصوصية الكتابة المسرحية - كرد فعل للدراسات الأدبية - مع التأكيد على حالته الانتقالية، وفى انتظار الإخراج وذلك منذ نهاية القرن التاسع عشر، وقد

أسهم الرافض - على وجه الحق - أن يكون المسرح نوعاً أدبياً، أسهم ذلك فى عدم إهمال النص المسرحى وتحليله (بافيس ٢٠٠٠ Pavis).

وعندما أطاحت الممارسة المسرحية بالنصوص فى الستينيات والسبعينيات، بالنصوص، أو تم تخفيضها إلى حالة ديكور صوتى، تم حجب الكتابة الدرامية تماماً.

وعندما عاد النص بقوة فى الثمانينيات، بسبب ضعف (التكلفة العالية) المسرح المرئى، كان تقريباً قد نُسيَت كيفية قراءة مسرحية، وأصبحت قراءة النص فى كتاب رفاهية نادرة. ولم تتبع نظرية النص الدرامى حركة استعادة انتصار النص. لم نهتم بعد، "بالكتابات الجديدة" بعد بيكت Beckett وجنيه Genet. تتطلب هذه الكتابات، الجديدة" التى تتطلب أدوات جديدة تماماً للتحليل. فهل ستكون فى متناولنا قريباً؟

إن نموذج تحليل النص، الذى ينبع من قراءتنا «الفطرية» - الفجائية والسادجة - للنصوص، متأثر تماماً بقواعد الفن المسرحى الكلاسيكى الفرنسى (تراجيديا وكوميديا القرن السابع عشر): هذا الفن المسرحى يكون بمثابة المرجع للتجارب الجديدة التى تعرضه للخطر. إن نموذج التحليل الذى نقتحه عليه أن يقدم إذن عالمية عبر التاريخ وأن يتكيف بوقائع تاريخية مختلفة، خصوصاً بالنسبة للأعمال المعاصرة. يضع هذا النموذج نفسه فى جانب الاستقبال، بالطريقة التى ينشط بها القارئ النص، «يتعاون» معه، يستخدم آليات مختلفة للقراءة. فهو إذن يعتمد تماماً على استقبال القارئ للنص، هذا الاستقبال يشكل مجمل العمليات المعرفية المنفذة، فهى على نقيض أسلوب وراثى خاص بتكوين العمل وأصوله وأسلوب عمل الكاتب.

ونموذجنا للتحليل مستوحى من نموذج ايكو Eca الخاص بالنص السردى، والذى تم عرضه واختباره Lector in Fabula. لقد ميز ايكو Eco - بعد أعمال بيتوفى Petöfi (١٩٧٦) - فى النص المؤلف - عدة مستويات بنيانية، «تم إدراكها بطرق مختلفة، مثل الدرجات المثالية لعملية أجيال و/ أو تأدية (١٩٨٥: ٨٥)، واحتفظ الشكل الذى اقترحناه بالبنية الأساسية لخمسة مستويات والتفاضل بين الخيال والعالم الحقيقى ولكن تم تكييفها بالكامل للمسرح، بحيث أن تؤخذ فى الاعتبار هذه الكلمة وهى تتحرك التى يشكلها المسرح، أن يواجه النموذج الخيالى والعالم الحقيقى (الاستعمال) للقارئ، عالمان يتصلان عند بيتوفى petöfi وايكو Eco بالقياسات العمدية والممتدة (١٩٨٥: ٨٩).

أ- نصية: علم الأسلوب كيف يتكلم؟
 (١) موسيقى ومادة الكلمات
 (٢) أنماط الحديث
 (٣) معجم
 (٤) مناظرة وترابط
 (٥) تأشيرات مشهدية
 (٦) علامات الأسلوب والأدبية، بلاغة الخطاب

ب - موقف المنطوق
 كيف يتم تقديمه متحدثاً؟
 (١) شروط الاتصال
 (٢) حكم الحوارية
 (٣) ضمير ما وراء النص
 (٤) إيقاعية، ترقيم، تجزئة
 (٥) العلاقة النصية
 (٦) علامات مسرحية

عالم خيالي

نص مسرحي

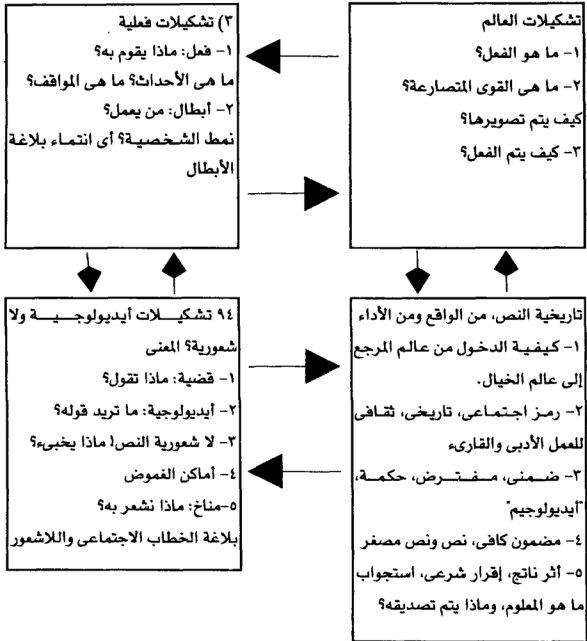
عالم المرجع

(١) تشكيلات خطابية: الحكبة
 ١- الموضوع: عما يتحدث؟
 (تيما، خصائص)
 ٢- حبكة: كيف يروى؟
 بلاغة التيمات

(٢) تشكيلات سردية: فن المسرح
 ١- اتفاقات: كيف يتم التقديم؟
 ٢- حدود: ماذا تحكى؟
 ٣- (زمان / مكان)
 فن المسرح: ما هي الأزمات؟
 كيف تعمل؟ ماذا تقدم؟
 ٥- أشكال نصية
 ٦- أنواع وخطابات: نبرات، سجلات،
 قواعد بلاغة السرد

افتراضات على استخدام المعنى
 ١- ماذا يمكن أن يعني ذلك؟
 ٢- ماذا يقوم بحكيه؟
 ٣- ما الذي تظهره القراءة (أو التمثيل)؟

تصحيح الافتراضات
 ١- ماهي الرموز تحت تصرفنا؟
 ٢- ماذا تؤكد افتراضات القراءة؟
 ٣- أين ومتى؟
 ٤- ماذا يحدث؟
 ٥- ما نوع التفاعل؟
 ٦- ما هو إطار النوع الذي نقرأه؟
 كيف نحكي القصة؟



أما العمود والأربع خانات على الشمال فهي تخص العالم الخيالى وخصائصه المنطقية، بصرف النظر عن وجودهم فى عالمنا الحقيقى. فى العمود على اليمين، عالمنا الحقيقى هو المكان المادى الذى يستطيع القارىء أو المتفرج أن يفهم وي طرح أسئلة حول الخيال من خلال النص المسرحى الذى يستخدمه سواء بطريقة مادية فى الإخراج، أو عن طريق الخيال فى عملية القراءة. ونحن نقصد بالإخراج خيال قراءة فردية للنص وأيضاً ممارسة فعلية للإخراج. وهذا هو السبب الذى من أجله تصبح دراسة النصوص غير ممكنة إلا إذا أخذت فى الاعتبار الممارسة المسرحية التى يمكن من خلالها إعطاء معنى للنصوص، وتفعيلها. وعلى كل حال، نحن ندرك هذا التحليل للنصوص كتكملة لتحليل العروض. ويمكن أن نقول: النصوص المسرحية ما هى إلا أثر لممارسة مشهدة. المشكلة تكمن فى قراءتها مع تخيل كيف تم تكوينها خلال كتابتها بواسطة متطلبات التمثيل أو العرض.

يوضح الشكل فى العمود على اليسار A، النص فى تكوينه الداخلى وفى العمود على اليمين B، نفس النص، ولكن كما نتصوره، كيفية قدرتنا على استقباله والتعاون معه من أجل بنائه واستخدام معناه.

يكون كل استقبال لنص درامى نسبياً بطبيعة الحال: فهو يخضع للمكان الذى نطرح عليه الأسئلة. ما هى نظرية الاستقبال التى نقترحها؟ هل هى النظرية الخاصة بقارىء راسخ ومدرك لوضعه فى العرض، فى بحثه عن معنى (١)، وفى افتراضيات القراءة (٢)، أشكال العالم الذى يعيش فيه، التاريخية التابعة له (٤)؟

تتبع أسئلة العمود على اليمين (بخلاف أسئلة B)، رقمًا رقمًا، أسئلة العمود A، حتى إنها تكملها، تحددها على أفق أكثر ذاتية للقارئ.

وهي تكملها بصورة واضحة حتى يصبح من العسير التفرقة بين أسئلة اليسار وأسئلة اليمين، لأنه من غير الممكن الفصل التام بين الخطاب الخيالي وعالم الواقع (سيفر، ١٩٩٥ : ٣٧٦ Shaeffer).

ومنذ قراءاته للخيال، يقوم القارئ بتفعيل مضمون النص. فهو يرصد أعماقه، ويحدد مستوياته المختلفة: خطابي (١) بالنسبة للموضوعات والحبكة، سردي (٢) بالنسبة للفن المسرحي والقصة، فعلى بالنسبة للأحداث، الفعل والأبطال (٣)، أيديولوجي وغير مدرك (٤) بالنسبة للقضايا والمضامين الكامنة عندما يفوس القارئ تحت سطح النص، في - يتوصل - عبر أربعة مستويات دائمًا أكثر تجردًا وسرية، إلى الطبقات المتتالية للنص، وفي كل مرحلة، هو يحاول أن يطرح أسئلة سديدة مع استخدام أدوات ضرورية.

قبل الوصول إلى هذه «الأعماق» أو على الأقل إلى هذه الطبقات الأكثر تجردًا والأصعب منالاً، يلاحظ القارئ المظهرية الخطية والمرئية للنص، سطحه، الذي ينتج في آن واحد من نصيته وعلاماته الأسلوبية، ومن وسائله الأدبية (في A) ومسرحيته، ومن وضعه في العرض (في B). وهكذا تكون النصية والعرض المسرحي طبقة أولى مرئية وسطحية للنص، وهذه السطحية هي بكل تأكيد أساسية ومحورية.

يتشكل هذا النموذج الخاص بالتعاون النصي وفق التضاد بين السطح والعمق، بين المرئي واللامرئي. يتكون الأكثر مرئية وقراءة من السطح النصي (A) والسطح المسرحي (B)، كل شيء فيه متاح للرؤية بوضوح، كمادة نصية معروضة للرؤية. غير المرئي هو مجال الأيديولوجية واللاوعي، كل شيء فيه كامن، غير واضح، مطلوب حل رموزه. نجد بين هذين الطرفين، بين (A) مثلت الفن المسرحي بمعناه الواسع، وإذن للتحليل المسرحي:

- فى ١، الحبكة والموضوعات (المضمون).

- فى ٢، الحكاية (الحدوتة).

- فى ٣، الفعل والأبطال.

والحكاية، تعنى الفن المسرحي بمعناه الضيق وهى المرحلة الوسيطة، اللوحة الدائرة بين تفصيل الأجزاء وعمومية الفعل. وفى كل مستوى من الثلاثة التى تكون المثلث، يأخذ نفس العنصر حجماً معدداً. فمثلاً طريقة الحكى: على السطح (١)، سيتم شرح الحبكة مع ذكر سلسلة من الأحداث والأفعال، سيتم التعامل مع العمق (٢) الخاص بالقصة مع الإبقاء على التواجد فى العموميات ("هذه قصة رجل كان...")، سيتم توضيح المحركات العميقة للأفعال بعد ذلك (٣)، قبل أن نختم بالمعنى الدفين، رمزى أو لاشعورى لسلوك ما، والكشف عن القضية أو قضية توضيحية (٤). إنه ليس من السهل دائماً - فى ممارسة التحليل - أن نميز بين الحبكة والحكاية والفعل، وهى مفاهيم كثيراً ما تستخدم الواحدة منها

بدلاً من الأخرى، ولكن يوصى بالإبقاء على التفرقة بينها من أجل إيضاح مستوى التجرد الذى تكون فيه الملاحظة، وتحسين الأسئلة التى نطرحها على المسرحية.

وبخلاف فروق المستوى بين السطح والعمق، يجب أن نتحرك من خانة إلى أخرى، وأن نصل بين نقاط تبدو متباعدة ظاهرياً، ولكنها فى الواقع مرتبطة بمنطق داخلى. تسمح الممرات بين الخانات (التي تحاول النظرية أن توجدها وتبررها) بالمرور فى كل لحظة وفى كل اتجاه، وتسهل مشوار القراءة وبالتالي تدرج أسئلة لا تكون أبداً مفروضة أو مجمدة، خصوصاً فى حالة المسرحيات المعاصرة.

عالمية هذا النموذج - الصالح لكل أسلوب حكى الحدوتة أو الحكاية - يعفينا من تعريف مسبق لنوعية الكتابة المسرحية التى لا يتوصل أبداً الكتاب فى وضعها، فهى تترك السؤال الخاص بالكتابة المسرحية مع صلته بالكتابة عموماً مفتوحاً فتحة لا غنى عنها لدراسة أنماط الكتابات المسرحية المعاصرة.

سيتم التعليق بصورة منظمة على الشكل الخاص بتعاون النص حتى يمكن رصد النظريات التوضيحية وكذلك العلوم التى منها. وربما يوجد لذلك الأدوات الأساسية لتحليل المسرحيات، الكلاسيكية، أو المعاصرة أو حتى المسرحيات التى «ستأتى فيما بعد».

فلنأخذ إذن هذا الشكل كصندوق للأدوات حيث يتناول منه القارئ وفق احتياجاته، وليس كطريق مفروض حيث تكون كل الأدوات حتماً مستخدمة.

أ - النصية

١- موسيقى ومادة الكلمات.

لا يقتصر تحليل النص المسرحي على عرض القصة، وإعادة تكوين الأفعال، ومتابعة التبادلات الكلامية، بل يعنى تحليل النص المسرحي أولاً: الغوص فى خصائص النص، فى مادة وموسيقى النص، و يعنى أيضاً: المرور بتجربة محسوسة، حساسة وحسية لمكوناته: هو تعلم سماع الأصوات، الإيقاعات، وحيل المضمون.

طبقاً لأصل الكلمة، النص المسرحي هو نسيج كلمات وجمل وردود وأصوات. ولكن هذا النسيج ليس دائماً مصنوعاً من نفس نوع القماش: فهو يحمل أثر صوت، لغة أو موقفاً معيناً، عرضاً تكون فيه اللغة ممزوجة بعناصر غير كلامية. هذا الأثر للممارسة، هذه العلاقة لمصنع النص تتغير من زمن إلى آخر.

إن النص يحمل الأثر المادى لممارسة مسرحية. هناك فرق كبير بين نص منقول من عرض موجود فعلاً سجله الكاتب بعد العرض، ونص منشور فى انتظار القراءة أو الإخراج. إن وضع النص فى مواجهة العرض لن يكون واحداً. ينبغى إذن عند تحليل النصوص المكتوبة أن نتذكر أن هذه النصوص تحمل علامات الممارسة المسرحية، - سابقة كانت أو لاحقة - مسبقاً لقواعد التمثيل عند الكتابة. كثيراً ما يكون هذا التواجد - الذى تحدده إلى حد ما التعليمات المسرحية - هو أثر لهذه القواعد الخاصة بالتمثيل.

إن تحليل النص، الذى يعمل فقط على أثر النص (أثر غير مستقر ولا يكون انعكاساً مؤقتاً لتاريخه)، يتصل مع علم الأسلوب، وهو علم طالما أهمل ولم يقدر مثله مثل علم التشكيلية، وهو علم لم يتطور إلا قليلاً ولم يتم تكييفه لدراسة المسرح. إن علم الأسلوب يسأل النص عن كيفية الكلام .

يتقدم هذا العلم الواسع للقارئ لكى يتعرف على الأساليب المتبعة، وخصوصاً الخاصة بعلم المعاجم، والنحو والقواعد اللغوية. إن علم الأسلوب - عند تطبيقه على المسرح وعلى عرض المسرحية لا يحتاج إلى تحليل النص فى إخراج محدد، هو يكتفى بمراقبة درجة الصوت، الرؤية، بديل صوت جسد لكى يشعر بقيمة المادة النصية فى انتظار التمثيل. وستكون مهمتها دراسته بصفة خاصة:

- أسلوب اللغة، طريقتها فى إظهار مختلف الأجزاء مع تبسيط وتوحيد وتجميل الخامات غير المتجانسة. إن اللغة المسرحية ليست تقليداً للغة الدراجة، فهي دائماً تمر بعملية أسلوبية.

- شفاهية اللغة، الطريقة التى تجعلها مكيمة للقوانين السمعية للإلقاء، ولترديد الممثلين لكلمات النص.

طوعية النص وفقاً لصوت وجسد الممثلين

٢ - أنماط الكلمات.

هذه الأنماط تخص شكل المستخدم لتوليد هذه الخامة للكلمات. هذا لا يعنى - أو ليس بعد - "الأشكال النصية" (فينافر، ١٩٩٣: ٩٠١ Vinaver)، ولا

استراتيجية استخدام كلمات فى عالم الخيال، ولكن هى أشكال لفظية مستخدمة فى توزيع كلمات بين المتحدثين، ومن كتل الكلمات الخاصة بهم.

لقد تقرر أن ذلك خاص بالنثر أو بالشعر، بلغة "طبيعية" أو لغة "مدرسة". يخضع مثلاً البحر الإسكندري لقواعد وضغوط خاصة جداً، وهى ليست فقط خاصة بعلم الأسلوب أو الزخرفة اللفوية، ولكن تلزم الفن المسرحى والمعنى الإجمالي للمسرحية.

ترجع أنماط الكلمات لبعض الأشكال البسيطة: المونولوج، المناجاة، المقطع الديالوج، حديث متعدد الأطراف. كل شكل منها له وظيفة خاصة:

مثلاً يكون الديالوج - أحياناً - مسرحياً، فلسفياً، غنائياً إلخ . يتغير الشكل: فقرة طويلة، تتاجى، تبادلية، توجه إلى الجمهور.

سنقوم بدراسة الخصائص المحددة لكل نمط للكلمات. مثلاً بالنسبة للحوار:

- ترتيب أدوار الكلمة.

- عدد وطبيعة المتحدثين.

- التقسيم المرئى للنص (مقاطع، مشاهد، فصول، تابلوهات).

- المصدر والاتجاه والهدف من الكلمة: اتجاهها.

(بافيس ١٩٩٦ Pavis)

- السكوت والكلمة.

- كلمة الشخصية أو كلمة الكاتب.

- علامات الشفهية (وندرسها فيما بعد كأحد مظاهر المسرح).

٣- معجم

تعرفنا دراسة المعجم عن مفردات اللغة المستخدمة. يتكون المجال المعجمي من وحدات لغوية متكررة تعبر عن فكرة واحدة، مما يسمح بمعرفة موضوع (في ١) وهكذا يغطي المجال المعجمي في مسرحية كولتاس Koltes، «في وحدة حقول القطن»، "Dans la salitude de champs de Coton" كل تعبيرات التبادل: الضربات، الأسلحة، المداعبات، المخدرات أو الكلمات. إن المجال المعجمي لتعبير واحد، الرغبة مثلاً، في نفس المسرحية، يفتح آفاقاً للتحليل، بدون إعطاء رد نهائي أبداً.

٤ - تطابق وترابط

تعتبر المناظرة الخط الأساسى الذى يقود القارئ خلال المجالات الخاصة الخاصة بعلم الدلالة والمعجم، مكوناً هذه المجالات في شبكات، إلى حد ما، متماسكة. يكون القارئ بحاجة إلى معرفة الخط الأساسى الذى عن طريقه يستطيع تكوين المعلومات والمؤشرات التى يقابلها أثناء قراءته. سنقرأ مثلاً «في

وحدة حقول القطن، شيئاً كوقائع لعملية تجارية، سوقاً للمخدرات، وأيضاً معركة كلامية من أجل الحفاظ على الكلمة الأخيرة والتمتع بلذة الكلمة.

إن وحدة النص تتبع الطريقة التي تجد وتقرب تعبيرات أو موضوعات متشابهة. هي تظهر بتخصيص في كلمات المعجم (بلاغة الجملة في A)، عن طريق ظهور بلاغة الموضوعات (في ١)، في منطق الحجج والسرد (بلاغة)، في منطق الأفعال (في ٢)، وأخيراً عن طريق الارتباطات الحرة للشعور والأيدولوجية التي يحاول التحليل أن يسردها.

٥ - العلاقة النصية.

تتضمن العلاقة النصية مجمل تلميحات أو مصادر لنصوص أخرى التي يستطيع القارئ أن يرصدها. إن العلاقة النصية ليست فقط لغوية أو أدبية، هي أيضاً مرئية، حركية، اتصالية أو ثقافية. يقع النص المسرحي في مركز كثير من شيكات النصوص التي حددته كما أثرته، إذن لا يكون أبداً معزولاً، ولكنه متراكب وعند مروره بمختلف العلاقات النصية الثقافية والاتصالية أو الفنية، فإن النص لا يكف عن التغيير. هو يركز ويراكم ويمزج سلسلة من الخصائص المحددة والتي على التحليل أن يعيد تكوينها ويعيد استخدامها بلا جدوى تقريباً.

إن المقدرة الخاصة بالعلاقة النصية لدى القارئ، هي القدرة على ضم العديد من النصوص الأخرى للنص المقروء، سواء كان موضوعياً أو نوعياً أو اتصالياً أو أسلوبياً بفضل الأثر الذي تركته لديهم أعمال أخرى، خصوصاً الأعمال المرئية.

٦ - علامات السمة الأدبية

عندما نضع أنفسنا على سطح النص نلاحظ - كما لو كان ذلك من خلال زجاج مكبر - الخصائص اللغوية، الأساليب الأسلوبية، أشكال البلاغة، أخيراً كل ما يخص أدبية النص، ما يميز النص الأدبي على نص «عادي»، وهو ما يشكل «خاصيته الأدبية» (جاكبسون Jakobson). الوصية الأولى للتحليل هي البقاء على سطح النص من أجل تقدير نوعيته ومعرفة خاماته. ثم بعد ذلك، سنحاول أن نربط هذا السطح بأسئلة أكثر «عمقاً» (أقل «رؤية») والتي يطرحها تحليله المسرحي (في ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣).

إن الطابع الأدبي لنص لا يتبع جودته الأدبية أو تميزه الأسلوبى، بل التأكيد على أدواته الأسلوبية. هكذا نلاحظ أن اللغة العامية التي يتحدث بها الشباب في مسرحية «رغبة في القتل على طرف اللسان L'encre de Tuer sur le bout de la langue» تنتج من عملية مونتاج بارعة لألفاظ مأخوذة من عدة حقبة زمنية وأوساط عديدة قام جزافيه دورنجر Xavier Durringer بتجميعها بعناية من أجل الإيحاء بوسط أصلى.

إن الفن الأدبي لا يظهر في الصفات الجمالية الجوهرية للغة العامية، بل يظهر في فن التكوين والمونتاج للخطاب.

والتحليل الأدبي للنص المسرحي يستخدم بالتأكيد أساليب مختلفة عن النصوص الأدبية بصفة عامة، ولكنه يكيفها لإمكانية العرض المسرحي لهذا النص. وهذا يعنى أنه يمكننا تحليل المسرحيات كإعمال أدبية، مع كل حذلقه

التحليل والنظرية الأدبية، ولكن يجب - بالإضافة إلى ذلك - تكييفها للعرض المسرحي (للفن المسرحي والمسرحة، ويجب أن نذكر أن هذا لا يعنى الإخراج).

إن علامات السمة الأدبية تطابق فى B علامات المسرحة، التى تثبت النص فى موقف مسرحى.

ب - وضع المنطوق (الموقف الكلامى فى النص)

إن وضع المنطوق (أو وضع الخطاب: شيفر، ٧٦٤ - ٧٧٥ Schaeffer) تعطى للنص على الورق حياة مسرحية خيالية، وتعطى للقارئ عرضاً ذهنياً لخشبة المسرح والتمثيل، وتصور مرور الكلمة. وعند دراسة تأثير الموقف على المضمون (الخطاب فى A)، يتم اللجوء إلى البرجماتية.

١ - ظروف الاتصال

يجب إعادة تكوينهم اعتباراً من وضع المتحدثين و«ظروف معطاة» (ستانسلافسكى Stanislavski) لكلامهم وأفعالهم وحركاتهم. يتعلق الأمر بتحديد من يتكلم، وإلى من وما هو الهدف، وإبراز صاحب الكلمة الشفهية وغير الشفهية وتحديد مكاننا والموقف الدرامى اللذين نتواجد فيهما.

إن فهم المشهد يعنى فهم رهانه، «الهدف الأكبر له» (ستانسلافسكى Stanislavski) تصدر الشخصيات أفعالاً لغوية خاضعة لتبادل دائم. إن عرض المسرحية «تدرج ديناميكى لأفعال لغوية فى تفاعل» (شيفر، ١٩٩٥: ٧٤٦ schaeffer).

٢ - الحكم الحوارية

لا غنى عنها لكى يتم الاتصال. هكذا يُسمى جريس Grice (١٩٧٩) مبادئ التعاون (قبول وتسهيل الحوار)، الانضباط (يتحدث فقط عند اللزوم)، الحقيقة (تأكيد أشياء مؤكدة)، الكم (لا يُذكر إلا الضروري جداً)، كيف (تجنب كل ما هو غير واضح). فى المسرح هذه الحكم الخاصة بالاتصال الجيد تكون دائماً مادة سخرية: ويعتبر ذلك مصدراً دائماً للكوميديا أو الضغط الدرامى.

٣ - إدراك ما وراء النص

للمسرحية يفيد عندما تُرجع المسرحية إلى المنطوق الخاص بها، تتحدث عن فعل الكلام بدلاً من تقديم العالم، محطمة بذلك الاتفاق الخاص بخيال متعذر. عند أدباء أمثال جنييه Genet، بنجيه pinget أو بيكيت Beckett، يبدو النص مهتماً بالتفكير فى ذاته وفى المسرحة أكثر من اهتمامه بوصف أو تقديم العالم. أحياناً هذا الضمير الخاص بمسرحية نرجسية جداً يتضامن مع ميكانيكية تقود الاستقبال: وهكذا يشير إلى كيفية فهمه، ويمكنه أيضاً أن يفعل كل شئ من أجل ارتباك القارئ رافضاً كل شرح عام، وكل تعاون. تشير هذه الميكانيكية الخاصة بالقيادة جنباً إلى جنب مع البحث عن أماكن عدم التحديد (فى ٤، A) هو يختص أيضاً بالأثر المنعكس على القارئ واستجواب القارئ.

وعندما يرجع نص الشخصيات إلى اللغة من أجل تصحيح وسائله، وأسلوبه في الاتصال، ومعجمه وتركيب جملة، يكون من الأصح أن نتحدث عن وظيفة ما وراء اللغة، (جاكبسون Jacobson).

٤ - الإيقاعية.

هي فن إعطاء النص المقروء إيقاعاً ما، هي نتيجة الفعل المجسد للقراءة، فعل ارادى يستحضر مباشرة فهمًا ما للنص، علاقة الكلمات بعضها ببعض، أولوياته، استراتيجية كلامه، ودرجة صوته وبالتالي هوية المتحدثين.

ضبط إيقاع نص ما يتطلب وضع علامات الترقيم ورصد التكرار، والثوابت، الاهتمام، الأطوال المتساوية لعناصر الجملة وأيضاً تحديد توزيع لحظات السكوت، والبطء والإسراع، وانتظار إظهار المعنى، وتجريب إيقاعات ومعاني مختلفة. ضبط إيقاع نصي هو أن تكون قادراً على تجزئته طبقاً لأساليب طولية يتناولها التحليل في كل المستويات، من ١ إلى ٤ :

- المستوى السردى: طبقاً للمنطق الزمني والسببي للنص، التجزئة إلى فصول، مقاطع، مشاهد، حركات، تابلوهات، إلخ...

- المستوى البلاغي: في تدرج الحجج واستادات الخطاب.

- المستوى المسرحي: في تشابك الأحداث، والمواقف والأفعال

- المستوى التنفسي: طبقاً لخطة حقيقية للتنفس، من أجل «وحدات النفس»

(كلودل Claudel).

إن التغيرات والتداخلات بين هذه الشبكات ذات الإيقاعات المختلفة هي التي تحدث انطباعاً لعلامات الترقيم المتغيرة والمفتوحة.

يحدد النص - في نفسه وغى منطوقه - أوقاتاً مختلفة تنظم تنمية الفعل (فيما بعد ٣، A). تتجح الإيقاعية في خلق تجزئة شبه موسيقية، موجهة إلى الممثل، مع نقاط ارتكازه، تقلباته، درجة صوته، إيقاعه، لحظات توقفه أو إسرعه، حيث يدرك المشاهد مرور الوقت، وحيث - في فكر بريخت - يستطيع حتى أن «يتدخل بحكمه». (بافيس، ٢٠٠٠: ٦٧-٩٣ Pavis).

٥ - الارشادات المشهدية: المسرحيات

يمكن رصدها وفقاً لاتفاق طباعى يميزها عن النص الذي ينطقه الممثلون، هي تحتوى على معلومات مفيدة للقارئ لكى يتخيل المشهد كما يراه المؤلف. بوضعها نصاً يشرف ويراقب ويعلق على الحوار المنطوق فعلاً، تكون هذه التوجيهات المشهدية بمثابة المفتاح للنص الديالوجى والمسرحية فى إجمالها. يجب على كل تحليل متعمق أن يتخيل الوظيفة الدرامية لهذه الارشادات المشهدية وما تضيفه للنص المنطوق، وطريقتها فى مزج السمة الأدبية والمسرحية. يقترح هذا التحليل نمطاً لقياس عناصر التمثيل والتقديم التى تعلن عنها هذه التوجيهات المشهدية.

يعتبر عنوان المسرحية أو التابلوهات، وقائمة الشخصيات والمقدمة أو التتبيه، والشواهد والنصائح الخاصة بالإخراج، يعتبر كل ذلك ضمن توجيهات المؤلف. فهي تكون محيط النص (توماسو، ١٩٨٥ Thomassesu).

ولا يمكننا اعتبار التوجيهات الزمانية والمكانية ضمن التوجيهات الداخلية للنص: فإن التوجيهات الزمانية والمكانية جزء من الحوار وليست من النص الذى كتبه المؤلف وموجه إلى المنفذين. إن التوجيهات المشهدية الحقيقية - المكتوبة بحروف مغايرة عن النص وغير منطوقة من الممثلين - لا تشكل إخراج النص، ولكن هى سلسله توجيهات تساهم فى إعطاء معنى لكلمات الشخصيات.

٦ - علامات المسرحية

فى النص (يتم تمييزها إذن عن المسرحية المشهدية التى يقوم بها التمثيل) يمكن التعرف عليها عن طريق أدوات الاتصال والموقف المسرحى: تبادل بين أنا وأنت، رجوع إلى الزمان، المكان، والعطل المشهدى، إشارة ذاتية للمسرح، والخداع والاتفاقات، علامات الشفهية.

تعتبر الشفاهية مجالاً هاماً للمسرحية، وهى كمثلها، مسجلة - إلى حد ما - فى النص. سنبحث بالتحديد الأثر فى العلامات الآتية:

- التردد، السكون، الوقفات، الحضور الطاغى لغير المنطوق. المقاطعات البلاغية أو الإيقاعات، البناء السيئ أو المتردد الذى يشير إلى تحفظات أو صعوبة كلمة المتحدث «مقاطعة فى تشابك التتابعات البلاغية» (مولينييه،

١٩٩٢: ٤٧ (Molinié) أو فصل فى التكملة المنتظرة للتتابعات البلاغية (مولينييه، ١٩٩٢: ٦١ (Molinié)).

- العلامات الواهية للخطاب.

- الأسلوب العامى مع كل التغييرات اللغوية اليومية

إن علامات الأدب وعلامات المسرحة ليست مطابقة، ولكنها تميل إلى المزج. فى المسرح، العنصر الأدبى - جمال بيت شعر أو صورة مثلاً - لا أهمية له، يجب أن يتحملة الموقف الدرامى. توجد نظرية غير معلنة تشير إلى أن التأثير الشعرى للنص يتضاعف عن طريق الفاعلية الدرامية للمشهد، إذن بالمقدرة على الترجمة المسرحية لبعض الخصائص الأسلوبية للغة. إن الوظيفة الأدبية (شعرية كما يراها جاكبسون (Jakobson) والوظيفة المسرحية (الدرامية) بحاجة إلى مواجهة العالم الخيالى وبنائه، من ١ إلى ٤، وذلك من أجل تأكيدها وتنميتها. وبالتالي يمكن تعريف الكتابة الدرامية بالعلاقة بين النص المسرحى والعالم الخيالى.

لكن ما هى العلاقة بين السطح النصى (بين أ و ب) والميكنات الدرامية بين ١، ٢، ٣، ٤ يرى فينافر Vinaver، مؤلف ومنظر كتاب «الكتابات الدرامية» (١٩٩٣) أن طريقة «تحليل نصوص المسرح» تركز على المسئلة الآتية: أ) أن فهم نص المسرح هو أساساً، رؤية كيفية تشغيله درامياً، ب) إن أسلوب التشغيل الدرامى يظهر عن طريق اكتشاف سطح الكلمة (١٩٩٣: ٨٩٥). يبدو الاقتراح الأول لفينافر Vinaver مقبولا تماماً: فإن فن المسرح هو الذى يعطى مفتاح التشغيل للمسرحية، فيما يخص بالتحديد الفعل والشخصيات. إن الافتراضية الثانية

يمكن مناقشتها، هي بالفعل مؤكدة في أغلب الأحيان، ولكن يحدث أن ما، أسلوبًا رائد ينطوى على فن مسرحى كلاسيكى أو العكس.

هذه هي الحال بالنسبة للمسرحيات الكلاسيكية الجديدة التى تعيد وصفات قديمة جدًا تحت طبقة من التجديد. (مثل "الزائر" Schmitt Le visiteur).

أحيانًا لا يكون النص الجرىء سوى قناع لفن مسرحى وأيديولوجية قديمة جدًا. يجب إذن التأكد بعناية من صحة المسلمة التى يقدمها فينافر Vinaver والتدقيق فى الاختلافات المحتملة بين شكل النص ومضامين الفن المسرحى.

سنتذكر أن زندى Szondi (١٩٨٣) قد جعل من هذا المعيار الخاص بالاختلافات أساس نظريته الخاصة بتطور الدراما من عام ١٨٨٠ إلى ١٩٥٠.

وعند الانتهاء من اختبار مساحة وخامة النص عن طريق القارئ، فإن المضمون الموضوعى، والسردي والفعلى للنص يكونون جميعًا فى متناوله، وهنا يمكن التعرف على المضمون، الحكاية والفعل فعل المسرحية.

١ - الحبكة: البنية الدلالية للنص المسرحى

البنية هى الهيكل الشكلى الذى يساند تجهيز مستويات نصية مختلفة وتسمح بملاحظة طبقاته الأربع بدءاً من المساحة المرئية للنص. فى المستوى الأول، الخالص بتشكيلات الخطاب، يعنى الإحساس شبه الفورى للحبكة والموضوعات، يلاحظ القارئ محورين متزامنين: المحور الأفقى، التركيب التعبيرى (الأحداث التى تروى) والمحور الرأسى، الجذور (الموضوعات المتتالية). سيتواجد القارئ عند ملتقى هذين المحورين، هاتين المجموعتين وهذين النمطين للنظرة.

السؤال الذى يطرحه تلقائياً القارئ هو سؤال تفسيرى:

ماذا تريد هذه المسرحية أن تقوله لى؟ عمّ تتحدث؟ ومن أنا كى أفهمها هكذا؟ ويجب أن أحدد سريعاً: هل أنا قارئ ساذج وجد نشرة عن المسرحية بالصدفة ويقرأ لمزاجه أو قارئ - مخرج محترف، مصمم على إخراج النص الذى يقرأه؟ إن منظور الممثل (كيف سأقوم بتمثيل ذلك؟) والمخرج (كيف يتم فهم المجموعة؟) هو الذى يبدو لنا الأكثر اكتمالاً وإلحاحاً، والأفضل ملاءمة لموضوعه وهو الذى سنقترحه لهذه الأفكار. ولكنه ليس الوحيد: المنظور الخاص بالمؤرخ، بعالم اللغويات، بخبير الجماليات، الخبير الثقافى أو متداخل الثقافات، أيضاً صالح وممكن. ولكن نحن نتمنى وضع هؤلاء المتخصصين فى خدمة قارئ ممثل (أو مخرج)، حيث إن هؤلاء متوقع أن يقرأوا ليحققوا فيما بعد عملية القراءة فى إخراج (حقيقى أو فرضى).

١- المضمون هو مجموعة بالتييمات والتييمات المتكررة. التى يتم رصدها عند القراءة الأولى، دون العلم بكيفية ترتيب هذه الخاصة فهى ليست بعد ملحوظة فى شكل محدد (فن المسرح)، وهى أيضاً ليست معلنة على ضوء قضية واضحة أو ضمنية، حتى إذا كانت كل تيمة ترنو إلى تأكيد ذاتها على شكل قضية.

التيمة موجودة طوال النص، يجتهد القارئ فى التعرف عليها وادخالها وفق التضادات لعلم الدلالة أو كوكبة تفييرات. إن التيمة سهلة الرصد، وتتجه ديناميكياً نحو قضية تنتهى إلى تشكيل مجمع وقائع الموضوعية.

يمكن للموضوع المتكرر أن يكون الخلفية، الموقف الأساسى، الإطار العام بداخل وحدة سردية أكثر اتساعاً.

إن التيمات والموضوعات المتكررة لا وجود لها فى "خالة نقاء"، هى تندمج أفقياً لحبكة، لطريقة حكى وربط الأحداث. إن الحبكة لا تظهر إلا بالنسبة لحدودته التى تتكون فى مضمون سردي إجمالى، الذى لا يستكمل معناه فعلاً إلا عن طريق المنطق السببى والزمنى للقضية.

سؤال الموضوع (عمّ يتحدث) يطرحه القارئ بدءاً من عالم مرجعيته: يتساءل القارئ عما يريد النص أن يقول (له)، ما هى الافتراضيات للقراءة التى يمكنها أن ترتب وتنفعل التيمات - هذا لأن التيمات حتى يتم ربطها بخانات أخرى - تظل إلكترونية حرة، انطباعات ذاتية وخاطفة افتراضيات يجب التأكد منها، قضايا ضمنية يجب ترجمتها إلى كلمات عن طريق القارئ حتى تبقى كلفة.

تتم أحياناً ترجمة بلاغة التيمات بلازمة (تيمة متكررة) أو Topos (هيئة ثابتة لرسوم متكررة تتواجد كثيراً فى النصوص الأدبية، كما يؤكد كورتويس (١٩٤٨ Curtius) فهي تعمل من أجل التعرف على موضوعية تم فعلاً شفرها، فى انتظار تشكيل مسرحى (اختبار الحدوثة والفعل) وتأكيد ايديولوجى (اختبار المعنى والخطاب الاجتماعى والاشعورى).

٢- يتم ترتيب المضمون طوال الحبكة. فى حركتها نفسها، لأن المسرح لا يحتمل (إلا استثنائياً) وقفات موضوعية مستمرة تكون فيها الموضوعات المتكررة واضحة، يؤخذ المسرح فى ديناميكية مستمرة يدون فيها العمل الدرامى.

يدعو وصف وتخليص الحبكة إلى رصد لحظات المسرحية: يتم التمييز بوضوح بين العرض والعقدة، الطارئ، والخاتمة فى الفن المسرحى الكلاسيكى. بالنسبة للمسرح الملحمى، يكون الأمر مختلفاً، ولكن سينقسم أيضاً إلى فقرات متباينة. إن الحبكة هى تسلسل الأحداث فى المسرحية، الجزء السردى والتصويرى للبناء الخطابى، وخصوصاً تقطيع النص.

إن التقطيع الخارجى، المرئى هو الفصول، المشاهد، التابلوهات، المقاطع، الجزئيات. وهو لا يطابق أبداً بصورة كاملة التقطيع الداخلى الذى يكون الناتج للإيقاعات المختلفة (سردى، بلاغى، مسرحى، تنفسى) الذى يجتهد القارئ فى إعادة تكوينه.

٢- البنية السردية إطار مسرحى

السردية، طريقة الحكى مع المسرح: هذا هو فن المسرح. تقع التشكيلات السردية بين التيمات والقضايا، بين دراسة الأشكال الواضحة، على سطح الخطاب (فى A و١) ودراسة المضامين الخفية (فى ٤،٢). طبقاً لفكر زوندى (١٩٨٣) Szondi، يصبح الأمر فى إجماله أن تتم المقابلة بين شكل ومضمون داخل الفن المسرحى، هذه اللوحة الدائرة من التحليل التى تطرح سؤالين واضحين، ولكنهما مكملين لبعضهما: كيف يتم ذلك؟ وماذا يصور ذلك؟

١- يجب أولاً: استخلاص ما يتفق عليه للأداء التمثيلى من النص ومراقبة الطريقة التى يشترك بها فى عرض الإطار الدرامى وتحديد نمط التشفير الذى يتضمنه هذا الأداء. من المفترض أن تراعى كل كتابة مسرحية ما هو متعارف عليه بشأن مقتضيات العرض المسرحى. فهى تتأثر ولو بطريقة عكسية بالممارسات المشهدية المعاصرة وإن كانت سابقة وفى كل قراءة تحتاج لنفس هذه الدراية وما يترتب عليها من ممارسات.

يجب أن نضيف أن الاتفاقات تعمل على كل مستويات النص، وليست فقط على مستوى الفن المسرحى. توجد بالفعل اتفاقات أسلوبية (A)، اتفاقات خاصة بالسرد (١)، اتفاقات خاصة بالأفعال الإنسانية (٢)، اتفاقات خاصة بالايديولوجية (٤) مسئولة عن تحديد كيفية رجوع النص إلى أفكار وقضايا بفضل هذه الاتفاقات، على جميع المستويات، يتصور النص العالم، ويحدد نفسه فى صلة مع محاكاة للعالم الخارجى.

٢- تتكون الحكاية من مجمل الأحداث التي تضم الحدوتة. المضمون (ماذا يتم حكيه؟) ولا يهتم بالتفاصيل وصغائر الحبكة. فالحدوتة هي إذن المضمون السردى، معنى السرد، الفعل وقد تم تصغيره إلى أبسط تعبير له ويمكن تلخيصه فى جملة واحدة. فى هذا المستوى من التجرد، فإن القارئ أو رجل المسرح (الذى يحقق التحليل الدرامى للمخرج) يحاول أن يفهم أهم افتراضيات من أجل التأكد من أن الحدوتة تؤكد فعلاً - فى مستوى أكثر عمقاً وعماماً - ما تحكيه الحبكة. إن القارئ يمدد التشكيل ويبنى الحدوتة مع تقديم زمان ومكان تكون الأفعال فيه قادرة على أن تدور، ولكن لا يمكن تطبيقه بطريقة ميكانيكية فن السرد على دراسة الحدوتة، لأن النص الدرامى يقدم (عادة) على شكل دياالوج، يعنى كسلسلة ديناميكية لأفعال اللغة.

٣- هذا الربط بين زمان ومكان. والذى يسميه باكتين Bakhtine كرونوتوب أو الزمكانية (مزج العلامات الزمانية والمكانية فى شىء واحد معقول ومجسد، ١٩٧٨ب: ١٢٧)، يكون وحدة لا تفترق عن الخيال وتصبح التوقيع الخاص بها. ويمكن الوصول أحياناً إلى إظهار الكرونوتوب الخاص بنص، عند رصد الأماكن والأحداث، والبحث عن التيمة واللفظ الذى يشير إلى هذه الوحدة الغريبة.

يمكن إذن الحديث مثلاً عن «كرونوتوب» زمكانية الهامش فى مسرحية «رغبة فى القتل على طرف اللسان» the envie de tuer sur le bout de la Langue، فى مساحات غير محددة وغير متوقعة لهذا الفرض (ص٧) فى «فى وحدة حقول القطن» Dans la solitude des champs de coton، فى منزل الطفولة فى مسرحية «كنت فى منزلى» j'atais alans mo maisan بفضل هذه «الكرونوتوب» (الزمكانية)، يتسع المعنى ويجد الفعل تصوره.

٤- تعطى طبيعة الصراع إشارة للفن المسرحى المستخدم. عقدة/ انفراج، بلبله/ تعرف، لفز/ إظهار، حبكة/ توضيح/ موقف به غموض، من أجل فن مسرحى «مفلق» كلاسيكى. إن الفن المسرحى يدرس مجازفة الفعل، شروطه، الهدف منه، هو يحدد (مع ستانيسلافسكى Stanislavski) المهمة الأساسية أو الهدف الأكبر للمسرحية والخط المتواصل الذى يسمح بالدخول إليه.

٥- إن فن المسرح هو علم «الصراعات». الذى تتناوله وفق نمطية «للأشكال النصية» (فينافر، ١٩٩٣: ٩٠١ Vinaver). يرصد فينافر Vinaver ما يقرب من عشرين شكل نصى يحددها بدءاً من نمط الأزمنة من بين النماذج فى المسرح الغربى، من اليونانيين حتى يومنا هذا. كل نمطية ، حتى الخاصة بفينافر Vinaver، ليست سوى محاولة تصنيف أشكال التبادل بين الشخصيات. إن «الأشكال النصية» لفينافر Vinaver تذكر بنمط «أشكال الفكر» فى البلاغة الكلاسيكية: الصلة بين الخطيب وخطابه. بصفة أساسية، تكون الأشكال النصية من الأزمة المفتوحة، العنيفة، السريعة إلى غياب الأزمة «مجموعة ملحوظات، افتراضات عبثية، علامات غنائية). تتضمن الأزمة الكلاسيكية سلسلة أشكال الهجوم، الدفاع، الجواب اللاذع أو المخطط الإجمالى (فينافر ص ٩٠٢ Vinaver) تخترق أحياناً الأزمة الضمير الخاص بالبطل: حالة ضمير، مأزق، اختيار تراجيدى.

يجب التمييز بعناية بين هذه «الأشكال النصية» التي تصف الروابط الأزمية للأبطال وأنماط الكلمة (2A) التي يُمكن تعريفها بواسطة طريقة الكتابة، المساحة النصية أو أشكال الكلام المستخدم.

٦- إذا قدرنا أن المسرح «نوع» ، تمامًا كالشعر والرواية، سنتحدث عن «الأنواع الصغيرة»، ليس فقط بالنسبة للتراجيديا/الكوميديا، ولكن لكل الأنواع التاريخية الموجودة. وسيتم التمييز بين هذه الأشكال طبقاً للتييمات، أساليباً وأشكالاً درامية.

إن معرفة الأنواع وخطابات النص تعطى معلومات عن القواعد، السجلات، النبرات للعمل الذي يتم تحليله. إن معرفة النوع والافتراضية المقدمة بخصوص نوع العمل المدروس تحدد إلى حد كبير تأويله.

إن قواعد الفنون الصغيرة مشفرة إلى حد ما بواسطة القانون الأدبي، واختراع أشكال جديدة يجبر على الإعلان عن القواعد التي تجدد أو تبدل فنّاً صغيراً.

إن السجل أو درجة الكلام تخص طريقة الكلام، مستوى الأسلوب والتوريطات لهذا النمط من الكلام بالنسبة للفعل والكون الخيالي.

إن تحديد كل هذه العوامل الخاصة بفن المسرح يساعد القارئ رويداً رويداً على فهم الحكاية التي تُروى وكيف تتم وبلاغة السرد الذي يترتب عليه يعطى مفتاح الحدودية والتبادلات الأزمية، فهي توجد بدءاً ومن خلال «أشكال نصية» تتفدتها الشخصيات في تعاملها بعضها مع البعض.

إن فن المسرح يخص إنتاج النصوص (والإخراج) من وجهة نظر المؤلف ورجل المسرح (بالمعنى الألماني)، كما يخص أيضاً استقبال النصوص (والإخراج) من قبل القارئ - المخرج الذى يجب عليه إعادة تكوين الاختيارات التفسيرية بدءاً من الموضوع المسرحى والتي كانت اختيارات المؤلفين.

الموضوع يختص دائماً بافتراضية يجب دائماً تحديدها والتأكد منها فيما يخص معنى الفعل والإطار التى تأخذ فيه معناها.

٣- بنيه تطور الحدث

بعد تناول المسرحية من مساحتها النصية، وبعد أن قارنت بلاغة الكلمات والقيمات والأشكال النصية وما تحكيه القصة وكيف تحكيه الحبكة، تستكمل القراءة تدرجها من الخاص إلى العام، من المجسد إلى المجرد، وتصل أخيراً إلى المستويات الأكثر بعداً عن الفعل (٣) وعن الأفكار (٤).

يتبين للقارئ رويداً رويداً القوى التي تتحكم في أفعال وما يحرك الشخصيات، وبصوره أعم، الأبطال، هذه القوى هي التي تغذى الصراع. إذا كان المسرح يقوم فعلاً، كما يؤكد برخت Brecht، على «إعداد تصوير حي لأحداث، تحكى أو تؤلف - تتج بين البشر». (١٩٦٣: ٢)، يعيد القارئ تكوين الأحداث، ويعطى «لأفعاله أسباباً اجتماعية تتغير مع الزمن». (١٩٦٣: ٥١) هذه الأفعال، هذه المواقف، هذه الأسباب تنير الأحداث، أحياناً بدءاً من النص الدرامي، إشارات المؤلف أو تصرفات الشخصيات التي يتقمصها الممثلون.

١- الفعل هو ما نراه، التسلسل يكمل الأحداث. وهي تترتب وفق «خط مستمر» (ستانسلافسكى Stanislavski)، أو على العكس، بطريقة متقطعة هي مركزية أو متضاعفة في أفعال جزئية متوازية تدرجها مستمر ومستقيم أو متقطع واحتمالي.

- الخط المستمر للفعل يكون العمود الفقري للدراما، يمكن أن نسجل بصفة خاصة:

- انحناءات الفعل: حيث تتخذ فجأة سيرةً جديدةً ويدخل السرد فى مرحلة أخرى.

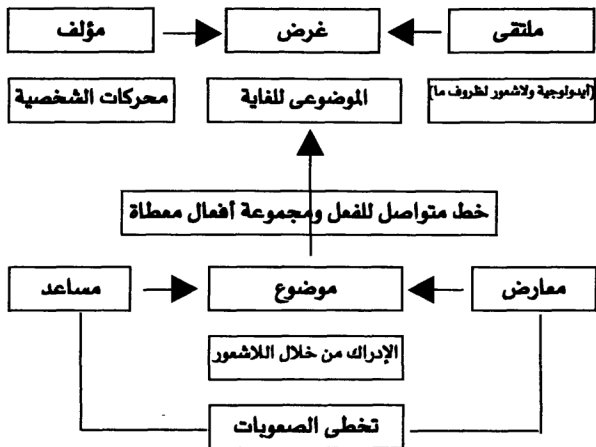
- نقاط الارتكاز الدرامية وكذلك الحركية والصوتية التى يذوب فيها القارئ ثم الممثل.

- نقاط المرور إلى الفعل: عقبات، أزمة، قمة، توقفات.

٢- إن البطل. مفهوم موروث من جريماس (١٩٦٦) Greimas، هو إلى حد ما مجرد. يستحسن التمييز بين كل درجات الشخصيات بدءاً من البطل المجرد حتى الفرد المجسد، وتوفير مرور مستمر ومنظم بين الفعل المجرد والشخص المجسد. سيكون للممثلين - الشخصيات، تحت الشكل الأدبى، صفات سيكولوجية، سلوكية، نفسية وثقافية. وتحت الشكل المجرد، سيكونون خطوط قوة، تناقضات «ما بين الشخصيات». نرى أن مدخل الشخصيات يتم من خلال ميكانيات نصية، خطابية، فعلية وليست أبداً طبقاً لتعرف سيكولوجى للشخصيات باستخدام طبقات غير معروفة.

٣- إن النموذج الفعلى مفيد من أجل تصور شكل للقوى، من أجل تجريب الشخصيات المختلفة على التوالى تحت مظاهر ممثل وفى مواجهتها للآخرين. من المهم ألا تقلص الممثلين إلى شخصيات موجودة فى المسرحية، ولكن تحريك كل القوى الحية فى الدراما. وسوف نحرص على ألا نخطئ (كما يحدث كثيراً) فى السهم موضوع/ غرض والتأكد من ربط الثنائى مؤلف/ متلقى إلى الفرض وليس الموضوع وتحديد المحور مساعد - معارض بالنسبة لموضوع الفعل.

ويكون من المجدى المزج بين نموذج جريماس Greimas، وهو مجرد وعام إلى حد كبير، مع نظرية (ستانسلافسكى Stanislavski) وهى كثيرًا ما تكون سيكولوجية و حكاية على هذا النحو.



والنصوص المعاصرة، على الأقل التى تستمر فى استخدام شخصيات فاعلة، يمكن تحليلها وفقاً للشكل الفعلى، ولكن الأهمية التى توجه فى هذه النصوص لمستويات أخرى، خصوصاً الأسلوبية، ترفض استخدام فصائل للفعل والحدوتة، لصالح كلمة - فعل - لا تكون فيه الشخصية القوة الفاعلة المركزية. وهذا سبب لعدم مركزية فصائل الشخصية الفردية فى شكل التعاون النصي، لأن كل أثر تخلقى فردى يرجع إلى شخصيات عامة جداً أو إلى خصائص خطابية وأسلوبية للنص. ويكون من الأفضل من أجل وصف الفصائل الكبيرة للفعل، أن نبدأ من التمييز الذى يعرضه فينافر Vinaver بين «الكلمة - الفعل» و «الكلمة - الأداة للفعل». إن «الكلمة - الفعل» تقوم بتغيير الموقف، وبمعنى آخر هى تحدث حركة من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى الكلمة - الأداة للفعل «تستخدم فى نقل معلومات ضرورية لتدرج فعل المجل أو التفاصيل (١٩٩٣: ٩٠٠).

وصف الممثلين لا يجب أن يقتصر على تحليل سيكولوجى للشخصيات، ولكن يجب أن يظهر خطوط القوى للتناقضات وأحياناً تكون هذه التناقضات ظاهرة فى حركة الشخصيات، فى «المواقف التى يسلكها الشخصيات بعضهم مع بعض» (بريخت، ١٩٦٣: ٦١) سوف يتمكن القارئ ذو الخيال أن يتعرف على هذه الحركات التى يقترحها المؤلف بالتذكير بصلات القوة والحركة التى تشير إلى الطبقات، وسيتمكن من تصورهما. وسوف ينتج عن ذلك بلاغة للممثلين، وهى مجمل الأشكال التى تساهم فى ديناميكية الدراما، وهو ما يسميه ستانيسلافسكى Stanislavski بالخط المستمر للفعل مع الهدف الأكبر للمسرحية والمهمة الرئيسية لكل شخصية.

٤- البنية الأيديولوجية واللاشعورية: المعنى

١- بعد رصد التيمات، وتشكيلها (وعدم تشكيلها) الدرامى و انفتاحها فى الفعل الخاص بالمكان والزمان، يأتى السؤال الأيديولوجى للقضية السياسى واللاشعورى: ماذا يقول ذلك لمن يحاول الدخول إلى عالم الخيال؟ كيف يعكس القارئ نفسه ويجد نفسه فى عالم المرجى؟. هذه الخانة هى الصندوق الأسود لغير المنطوق. تعمل فيه جنباً إلى جنب الأيديولوجية واللاشعور، كما بينه بدقة آلتو سير (١٩٦٥) Althusser، لأن الرهانات الخاصة بالدراما مثل أماكن الغموض تمثل أرض التقائها تحركاتها أماكن متحركة مثلما تكون التأثيرات المنعكسة على القارئ غير متوقعة. إن تاريخ العقلية، وعلم الاجتماع وكذلك النقد السيكولوجى المهتم باللاشعور الخاص بالمؤلف والأشكال النصية، تعتبر كلها تخصصات رائدة فى هذا الشأن «المسرح له دائماً بعد أيديولوجى لأنه يخاطب التأثير «مباشرة» هذا رأى سديد لأن فيالا (١٩٩٧: ١٧).

٢- سيكون القارئ كالمشاهد منتبهاً لتاريخ النص. سيقراء فى مضمونه السياسى والثقافى والاجتماعى. سيكون منتبهاً لتاريخ الواقع المقدم، وتاريخ الخيال كما كانت تواجه فى الماضى وكذلك من وجهة نظرنا الحالية، لتاريخية الاستعمال، وكذلك تاريخية وجهة نظرنا على العمل الأدبى التى تكون غير محددة إلى الأبد. إن القراءة الأيديولوجية جماعية، فهى تخص مجموعة، فهى تهتم بالجمهور أكثر من اهتمامها بالقارئ الفردى. وهى تجمع الانتقادات الجماعية لهذا الجمهور فى لحظة تاريخية ما، فلنسمها «أفق انتظار» مع جوس Jauss (١٩٧٨)، «برتوار» مع ايزر (١٩٨٥) Iser، «الجماعة التأويلية طبقاً لنظرية

فيش Fish (١٩٨٠)، «حقل ثقافى» وفقاً لنظرية بورديو Bowrdieu (١٩٩٢). هذا البعد الجماعى للاستقبال، الذى يتحقق فى المسرح مباشرة من خلال حضور الجمهور، حساس لكل مستويات عمود الاستعمال المبهم.

٢- لا شعور النص تعبير سريع إلى حد ما وغير مفهوم للإشارة عما يخبئه النص - يتصل بالمضامين الأيديولوجية وكذلك الأفكار اللاشمورية الخاصة بالمؤلف والقارئ، وكل واحد منهما وبطريقته، يحاول أن يصل إلى معانى مختلفة ممكنة. فى المسرح، هذا المضمون الضمنى، الكامن، كثيراً ما يمر بالنص المصغر حيث يختبئ أساسى الرسالة، فى الوقت الذى لا نرى إلا سطح النص. ومن أجل الإمساك بالنص المصغر ما يخبؤه النص أو يظهر، ما يحمله ويتحملة - سنلجأ إلى عدة مفاهيم:

(أ) ما بين السطور: يقدمه النص كنتيجة للمنطوق.

شئ لاشك فيه. إنه استدلال يفعله متلقى، ويتوقعه المتحدثون، انطلاقاً من هذا الحدث الخاص الذى يشكله المنطوق (دو كروه فى شيفر، ١٩٩٥: ٥٧ Ducrot in Schaeffer).

(ب) المفترض: هو يرجع إلى مجموع المعارف التى يستند إليها النص لكى يؤكد اقتراحاً جديداً إشارة مفترضة مقدمة كمعطيات نبدأ بها الكلام (...) بفضل ظاهرة الافتراضية يمكن أيضاً أن نقول شيئاً وتنصرف كما لو كان ذلك لم يتم قوله، إمكانية تمكنا أن نضع الافتراضية بين أشكال الضمنى (دو كروه، ١٩٧٢: ٢٣) وهذه هى بداية «فى وحدة حقول القطن Dams la solitude des

champs de coton : "إذا مشيت بالخارج، فى هذه الساعة وهذا المكان، هذا يعنى أنك تريد شيئاً..." (ص ٩) يفترض بائع المخدرات أن فكرة أن الزيون يمشى حقيقية، ويستخلص بصورة لا تقبل الجدل أن الرغبة تحركه.

(ج) الضمنى: يتعارض مع ما يقوله النص. بوضوح يوجد معنى ضمنى أبعد من المعنى المعجمى، النحوى، الدلالى الكلمات. إن الشخصية لا تتحاور فقط ببيانات واضحة ولكن كمكتسب أو كأمر واقع ما يقال ضمناً «بالقول بدون القول»

(د) "الأيدولوجيم": هو يكون وحدة نصية وأيدولوجية فى آن واحد بداخل تكوين اجتماعى، أيدولوجى وخطابى.

مثلاً تعبير عملية البيع فى مسرحية كولتاس Koltes، الذى يعرف خارج المسرحية ولا يعاد فى الحوارات، ينتمى إلى وسط اجتماعى معين. هو يُفهم فى نمط خاص جداً للخطاب ويلعب دور عنصر خال، مبهم، والقارئ مدعو دائماً إلى تحديده. يتفق هذا "الأيدولوجيم" تماماً مع استراتيجية المسرحية وديناميكية بحث بدون نهاية الغيرية.

٤- أماكن الغموض: لا يرجعون بالضرورة إلى نظرية تجسيد الرؤى البيانية للنص إذا كانوا تفسيريين أو أيدولوجيين أو لا شعوريين (انجردن، جوس، ايزر Yngorden, youss, Iser). إنها تجبر القارئ لتصور ممثلين وأحداث، وإيجاد ترابط بدءاً من عناصر منفصلة وساكنة، وسد ثغرات الحكمة وعالم الخيال التى يعبر عنها النص. إنها تكون غموض النص الذى يحاول القارئ بلا جدوى أن

يحل المشوار أو النزهة التى يقوم بها القارئ فى هذه المتاهة النصية، المكان الذى يمكن للنص ولقارئه أن يلتقيا فيه. يقترح النص، والتصرف للقارئ (ويذهب المخرج بالصندوق).

وفى النهاية، القارئ مدعو لتقنين، يعنى أن يفهم ويقبل، نظرة ما إلى العالم. إنه ليس لديه دائماً الحرية أن يشك أو يرفض هذه الرؤية، وكما هو ممكن بالنسبة لبريخت Brecht، هو يجد كثيراً نفسه مضطراً من قبل النص إلى قبول البلاغة الاجتماعية واللاشعورية حتى لو رفضها كلها بعد ذلك.

٥- مناخ المسرحية، هذا المفهوم القديم إلى حد ما الذى استخدمه ستانيسلافسكى Stanislavski يصف بصورة غريزية الانطباع العام الذى يستخلص من الحدوتة، من الفعل، من التأثير الذى يشعر به القارئ ماذا نشعر إجمالياً وغريزياً بعد انتهاء القراءة؟ بالتحديد النتيجة النهائية لكل العلامات، طريقة تقديم الفعل، أن تظهر - عن طريق الممثل، مشاعر لدى القارئ والمشاهد قارئ - مشاهد، (لأن قارئ المسرح يكون دائماً مشاهداً وممثلاً، عندما يتخيل مشهداً، لعبة، حركة، شيئاً مسرحياً يتجاوز النص).

إن التأثير الحادث يتأرجح بين التعرف على الذات والمسافة فى التعرف على الذات، القارئ يعكس نفسه جسداً وروحاً بين الموقف، الايحاء الدرامى يأخذه تماماً. فى المسافة، هو يبعد عن الحدث، يجعل مسافة بينه وبين الحدث بطريقة سياسية (برخت Brecht) أو جمالية.

الموضوع - بصفة عامة - يعنى أن تشير بإصبعك على ما يعمس القاريء فى العمل المسرحى: «يمكن ويجب أن يطرح سؤال إضافى - بخلاف الأسئلة المطروحة مسبقاً - لكل نص خيالى، هذا السؤال هو: ماذا يريد ذلك؟ (ماذا يخشى؟) (مونود، ١٩٧٧: ١٠٦ Monod).

هذا الشكل الخاص بالتعاون النصى لقاريء النص الدرامى لا أهمية له ولا يعمل فعلاً إلا إذا تم إدراك مختلف المستويات الخاصة بهذا الشكل كمراحل لمشوار مفتوح أكثر من كونه طبقة جامدة أو طريقاً مفروضاً ومستقرًا، له الفضل فى تحديد المستويات وأصناف التحليل:

(أ) علم الأسلوب

١- الحبكة

٢- فن المسرح

٣- الفعل

٤- المعنى

يجب ألا نفصل بحزم المستويات وإغلاق الخانات تفسيرياً: ويتم توفير ممرات بينهم. وعلى سبيل المثال، التيمات (فى ١) مازالت تابعة للنصية (A)، وللموسيقى وخامة الكلمات، ولا يأخذون معناهم إلا إذا تم تثبيته فى الشكل الدرامى (فى ٢ و ٣) وإلا إذا تم إشكالهم من خلال قضية (فى ٤) أما بالنسبة للممثلين (فى ٣)،

فهم متأرجحين بين تأثيرات الشخصية، حساسين في التحليل الدرامي في ٢ والقوى المخبأة في الدراما، مخططة في الشكل الأيديولوجي لكي و يستخدم هذا الشكل بطريقة حية ومنتجة، يجب إذن وضع علامات مستعرضة بين المستويات وإيجاد أدوات ومفاهيم تساعد على هذه المهمة. إن مفهوم البلاغة "الشكل" يعمل مثلاً كمرشد من مستوى إلى آخر.

(A) إن أشكال الأسلوب ترتب النص وفق استعاراته، وصوره، وتجتهد في التقسيم ومسرحة موقف المنطوق (B).

١- إن الصور التوقعية.

«باليه الكلمات»، حركة الجرى هنا وهناك، العدوات والغدوات، الخطوات، حبيكات (بارت، ١٩٧٧ : ٧ Barthes) مكونة في شبكات، في لازمات، في طرق حكي.

٢- الأشكال النصية

(فينافر Vinaver) هي أشكال المبارزة الكلامية والدرامية للشخصيات في أزمة. حتى الزمان والمكان، عندما يظهران أن على أشكال مجردة ومجسدة في آن واحد.

٣- الشكل.

بمعنى اللغة الألمانية Die Ligur، الذي يشير إلى الشخصية والظل، نجد فيه الفعل والممثل، يعنى الأفعال والصفات بمعنى أرسطوط Aristote: مركز خاوى، ولكن عصبى حيث يتم مزج الحدوتة بالصفات.

٤- الشكل كعمل للحلم أو الأيديولوجيا .

يعنى التصورية (Darstellakeit) والمسوخ (Entstellung) والتصورى بالمعنى الذى يراه Lyotard (١٩٧١)، وصورة دولوز Deleuze .

إن علاقات الربط هى أيضاً التى تسج بين العالم الخيالى (عمود اليسار) وعالم المرجع (عمود اليمين). إن البلاغة الخاصة بالخطاب الاجتماعى واللاشعور ترتبط بعالمتنا، خصوصاً من خلال الإيمان، الوضوح، التعرف على الذات، التأثير المحدث على القارئ. بالنسبة للنص الدرامى، فإن عالم المرجع الخاص بالقارئ مكون من استعمال المتحدثين، لقواهم النفسية والاجتماعية من خلال عملية القراءة. إن الاستحواذ على الخيال. عن طريق الاستجواب المشروع للقارئ، هو استرجاع هذا القارئ إلينا، هو وضعه العملى فى المضمون المجسد لموقف المنطوق.

إن التعاون النصى يجبر القارئ على اختيار طريقة للمعنى، وتحديد الخانة، وبالتالي درجة التجرد التى تبدأ بها المشوار وكيفية السير فيه .

إن الطريق الكلاسيكى، وهو الخاص بفن المسرح، سيكون أن تنزل فى كل مرة طابقاً من النصية إلى الأيديولوجية، ثم الصعود تدريجياً مع تصحيح النتائج المجردة التى تم الحصول عليها مع خطاب السطح والنصية.

الطريق المعاصر، على العكس، هو ذاتى وغير محقق، بدلاً من البدء بانتظام وكلاسيكياً بالتييمات (١) والأشكال الدرامية (٢)، المرتبطة جداً بالتصوير ومفهوم

الشخصية السيكولوجية، سيبدأ الطريق المعاصر غالباً من وصف موقف المنطوق (خصوصاً لمحاولة إيقاعية)، ثم يذهب إلى الخانة الأيديولوجية، تاركاً جانباً البحث عن الحبكة والشخصية، القصة والفعل. سنلاحظ ذلك فى تحليلات المسرحية: النص الدرامى المعاصر يعرف غالباً طريقاً للاختيارات الصدوقية، وينسب كل إدعاء لتحليل إجمالى، ويبعث إلى ما لا نهاية القراءة والشرح عن طريق منطوق النص.

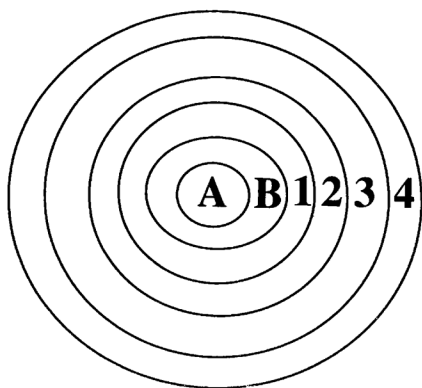
يبقى أن نعرف إذا كانت الكتابة الدرامية المعاصرة تستخدم بالأفضلية عدداً ما من الدوائر النموذجية بين إلحاحات التعاون وإذا كان فى الإمكان محاولة نمطية كتابات بدءاً من هذه الدوائر.

لكى نعود إلى افتراضية (فينافر Vinaver)، تماثل بين السطح وفن المسرح، سندرس إذا كانت الكتابة لا تولد من صلة جديدة، وكثيراً ما تكون متأزمة بين نصية السطح والفن المسرحى العميق. بالنسبة للمسرحيات المعاصرة، النصية هى «النتاج الذائب» للفن المسرحى: فهى تخلط وتطرّد الأنماط الكلاسيكية للشخصية والحدث والمعنى.

ولكن ما الذى يميز بالضبط العمل الكلاسيكى والنص المعاصر، نص الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، وكيف يتم تكييف رسمنا للتعاون على تحليل المسرحيات؟ فلنقدم تحقيقاً بسيطاً: بفعل المسافة الزمنية، والفارق التاريخي والأيديولوجى مع عصرنا، فإن العمل الكلاسيكى يفرض علينا اختياراته

الدرامية ودائرته المنظمة من إلحاح إلى آخر، بالعكس، القرب الزمنى للنص المعاصر، مباشرة الأيديولوجيات التى نجدها، تدفع القارئ لكى يفامر بكل شئ وتجريب لكل شئ، حيث إن كل سير مقبول، إذا كان يساعد فى بسط النص و يفاجئ القارئ. المجرى المعاصر سيكون إذن سريعاً، غير مكتمل، لا معنى له لأنه لم يعد له مهمة الشرح أو الإقناع. إن قراءة النص المعاصر قد تغير معناها، حيث إنه لم يعد مطلوب أن يحقق مجرياً كاملاً، لأنه محدد مقدماً. يجب على قراءة النص أن تحدد، بصفة اختيارية، بشكل محدد له أن يعمل على تلاقى مجموعات مختلفة شبه مستقلة (خطابية، سردية، فعلية، أيديولوجية)، بدلاً من ربطها بعضها ببعض والمرور بها بانتظام.

هذا يدفعنا إلى تعديل تقديم الشكل، لكى نتجنب الإحساس الطبقي وازدواجية السطح والعمق. إن وضع المستويات كدوائر متراكزة ستكون أكثر قرئاً من ترصيع الإلحاحات وواقع التبادلات بالفعل كل مستوى موجود ومحاط بالمستوى التالى، المرور من مستوى إلى آخر. يتم كسلسلة من موجات صدامية تبعدها أكثر وأكثر من الهوية والمادية النصية.



فى المركز، النصية (A) محاطة بوضعها المنطوق (B) الخطاب والتميمات (١) داخل القصة التى تروى، الحدوتة فى ٢، وهذه الحدوتة تتم قراءتها بسلسلة من الأفعال والأحداث (٢)، وهم أنفسهم موجودون فى بحر بلا شواطئ خاص باللاشعور والأيدولوجية (٤).

يتم تعريف الكتابة كمجموع النصية المسرحية (A et B) والفن المسرحى (٤،٢،١) من (A)-(B) إلى ٤، يتم المرور من المرئى إلى اللامرئى، من الأثر إلى اللا أثر.

الحدوتة (٢) موجودة فى قلب الفن المسرحى، بين الحبكة والفعل، (١و٢، الربط بين الحبكة والحدوتة تكوّن تجمعها بين قصة عامة وحكمية.

٢و٣، الربط بين الحدوتة والفعل يوجد حيث يترجم السرد إلى سلسلة أفعال. فى ٤، تسبح - بلا تثبيت - كل القضايا والافتراضيات على اللاشعور واجتماعية النص. هذه الأفكار العائمة تدوّن أحياناً فى أحداث، أفعال (٢)، قوى فاعلة، مسلسلّة فى حدوتة (٢)، يمكن رصدها مباشرة فى النص على شكل حبكة خطية، بتميماتها، وأجزاء خطابها (١)، المادية النصية (A). فى تحليل المسرحيات، يراعى التفرقة، لكل خانة بين الأدوات المستخدمة، وفق تاريخية العمل والقراءة.

إن تحليل الأعمال، وخصوصاً المسرحيات الأكثر حداثة، يجب أن يظهر إذا كانت أنواع التحليل كلها ضرورية وكافية أو إذا كان من المناسب حذف أو - على العكس - اختراع أدوات أخرى.

البرنامج المقدم طموح، ويتوقع كل التساؤلات الممكنة، ولكن يمكن للكتابة المعاصرة أن تستغنى عن بعض مظاهرها، وتقترح أخرى وتحدد دائرة غير مسبقة بين هذه الإلحاحات. من المحتمل أيضاً أن النصوص المعاصرة ستكون غير مقروءة بصفة خاصة إذا لم يتم تصور موقف المنطوق وتجربة مشهدية تدخل بداخلها النصوص، ويعنى ذلك أن يتعامل معها القارئ ويحملها ويقوم بتوجيهها. وهذا يعنى إن هذا النموذج العام المقترح هنا، يجب أن يطبق مع الوضع فى الاعتبار الظروف التاريخية للخطة، خصوصاً بالنسبة لشروط اللعبة والانتظارات الايديولوجية والشرعية للمتفرج (تجاربهم فى القراءة).

يبقى أن نحدد إذا كان كل نمط مسرحية معاصرة يطابق دائرة محددة، مع أولوياتها وسقطاتها، والتأكد من أن النظرية الأكثر اتساعاً فى أفقها قادرة على التعرف على الثراء الكبير للنصوص المسرحية الحالية^(١).

(١) انظر المراجع فى آخر الكتاب (المترجم).

الفصل الثاني

ناتالى ساروت

لأتفه الأسباب *Pour un oui ou pour un*

أونخر الكلمات فى أعماق النفس

إن الصدفة التى جعلتنا نبدأ هذا الاستحضار عن الفن المسرحى خلال العشرين عاماً الماضية بمسرحية «من أجل نعم أو لا» قد أحسنت. تشغل ناتالى ساروت - حتى لو كان المسرح ليس الأساس فى إنتاجها الغزير - مكانة متميزة فى الإنتاج المسرحى، وتسمح لنا بتقييم حجم الفارق مع تجارب مسرحية معاصرة أخرى. هى تكوّن أيضاً الوقفة الجوهرية بين مسرح العبث، المسرح اليومى والفنون المسرحية التى نتناولها هنا، من فينافر Vinaver وكولتاس Koltes وحتى نوفارينى Novarina، لاجارس Lagarce وكورمان Cormann، اللحظة التى تأخذ الكتابات المسرحية الجديدة طرْقاً أخرى تماماً، وفق خط سير وتعددية عظيمنتين.

تعتبر ناتالى ساروت من آخر الكتاب الذين يوزعون أنفسهم بين الروايات والمسرحيات، بينما يخصص بقية الكتاب فى دراستنا إنتاجهم بالكامل تقريباً فى الفن المسرحى. لا يمكن معها فصل الأعمال المسرحية عن الإنتاج الروائى والدراسات النظرية.

إذا كنا - طبقاً لخطتنا - قد اختارنا أن نكتفى بعمل واحد، هذا لأن هذه المسرحية، الأكثر تقديمًا في المسرح الساروتى، تدعو إلى التفكير بصورة أفضل من غيرها عن قدرات اللغة في فن مسرحى غير تخلقى يرعاه الخداع المرجعى. تعتبر هذه المسرحية الأكثر توفيقاً في إظهار أفكار المؤلفة عن الانتحاءات، والتي قُدمت منذ عام ١٩٣٩ . لقد تم تقديمها في ديسمبر عام ١٩٨١ كتمثيلية إذاعية، ثم ظهرت في عام ١٩٨٢، ولم تقدم إلا عام ١٩٨٦ باللغة الفرنسية. هذه المسرحية هي سادس مسرحية للمؤلفة، وهي نتاج تفكير خمسين عاماً في كل هذه المسائل. هذا للتأكد على أهميتها في التفكير في الفن المسرحى في نهاية القرن العشرين، بالإضافة إلى صفاتها الواضحة.

ومع ذلك، فإن هذا العمل ليس مسرحية ذات قضية تصور أفكاراً علمية عن اللغة، الانتحاءات أو الاتصال. فهي تملك سرها وجمالياتها الخاصة، فهي لا تصور أية نظرية، هي تجبر القارئ على الانتباه، وتقرير إذا كان يريد قراءتها كمسرحية سيكولوجية عن الصداقة أو لوجود دراما^(١) حيث تلعب اللغة دور المفجر.

تعتبر كل مسرحية مقابلة في متاهة، وهذه المسرحية أكثر من غيرها حيث إنها تدعونا إلى استقبال هذا المسرح كمدخل أولي في مشوار نقدى ونظرى يتسم بتعرج مذهش.

١- مصطلح . 1991, Seuil, Paris, Arnan drykner في كتابه Nathalie Sarraute

١ - خط سير: حبكة، حكاية وأبطال القوة الفاعلة

بالنسبة لمسرحية بهذا القصر، يكون من الأفضل أن تتم قراءة خطية تأخذ من شرح نص لفقرة قصيرة جداً، كما تأخذ من المدخل المصطنع الشمولى. ستشير هذه القراءة إلى الأدوات النظرية القليلة الضرورية للدراسة العامة المقبلة، مع الحرص على تسلسل الأحداث وتسلسل الأفكار الرئيسية. المسرحية عبارة عن ديالوج مكون من ردود قصيرة بين رجلين، H1 و H2. لا يقطع الديالوج أية إشارة عن تغيير المشهد أو تجزئة الحكبة، باستثناء ذكر أربع لحظات صمت (ص١٥٠، ص١٥١).

إذن على القارئ - وربما على الممثل - أن يرصد لحظات الانتقال التى يتم فيها المرور بهدوء من حركة إلى أخرى. التجزئة هنا - أكثر من أى مكان آخر - اختيارية نسبياً، أو لنقل ذلك بصورة أكثر إيجابية، هى تكون تقطيعاً مشهدياً وسلسلة اقتراحات تمثيل موجهة للممثلين. ويتم التمييز بين ما يقرب من عشر لحظات (أو حركات) هى أيضاً أجزاء بين «حادثين» للغة.

١- الحركة الأولى: من البداية حتى "... أنا أيضاً، تخيل!" (ص١٤٩٨): يأتى H1 لزيارة صديقه H2 ويقود الاستجواب، هو يريد أن يعرف لماذا ابتعد H2 متحفظاً، ثم ينطلق ص١٤٩٨، ثم يكشف نفسه فى النهاية: هو أيضاً حزين. هذا هو الحدث الأول للغة: الآخر يتحدث بالرغم عنه.

٢- من "أترى..." ص١٤٩٨ حتى "هذا جيد..." ص١٤٩٩: H1 يواصل الضغط على H2 الذى يؤكد بدوره «ليس شيئاً مهماً» وإن «الموضوع مجرد كلمات»

(ص١٤٩٨)، قبل أن يعترف أنه توقف "من أجل ذلك"....، من تعليق بين «هذا جيد»... و «هذا» (ص١٤٩٩).

٣- من "هذا ليس صحيحاً" (ص ١٤٩٩ إلى «هل تدرك ذلك؟» ص ١٥٠٠): هذا التعليق بين كلمتين هو ماجةة بالفعل يترك كل شيء ولكنه لم يحصل على التصريح الرسمي من القضاة حتى أنه قد أُدين لأنه «هومن يترك كل شيء من أجل نعم أو من أجل لا، حيث أن العالم الخارجى لا يقبل إن ننفصل عن المجتمع لمثل هذه الشكاوى.

ب) من «الآن أتذكر...» (ص ١٥٠٠ إلى «الحالة كانت تبدو لى واضحة» (ص ١٥٠١): يتذكر الصديقان ظروف الانفصال والأسباب العميقة للاحتقار المفترض من $H1$ لـ $H2$ عتاب $H1$ إلى $H2$ يزداد، كما تظهر بوضوح عقدة تجاه نجاح صديقه.

ج) من "هل تريد أن أقول لك؟" ص ١٥٠١ إلى «سأنادى عليهم» (ص ١٥٠٢): $H1$ يضع اسمًا على هذه النبذة الفاترة: كان تعالى.

هو يرفض أن يتحمل مسئولية ذلك، مسبباً حدثاً جديداً عندما يتهم صديقه أن يكون «هذا أو ذاك» $H2$ يمنعه من يعرف مسبقاً ما هو فعلاً ما يمكن تعريفه.

٤- من «هكذا... أقدم لك...» (ص ١٥٠٢) حتى «اتركنا، سأتولى الأمر» (ص ١٥٠٥): يستفسر $H2$ جيرانه عن تعالى عمومًا، ولكنهم لا يفهمون معركة الأصدقاء وأسلوبهم ("هامش"، "قصيدة فئران"). يشكو $H2$ من أنه قد تم

حصاره من موقف صديقه المتعالى. رعونته وتهيجه يجران الجيران الذين ينسحبون من المحكمة عندما يجدونه متوتراً ومتهوراً. هذا الجزء يعتبر محور المسرحية، لأنه يفهم أن الخناقة لا أساس موضوعى لها وأن كل واحد منهما لن يستطيع أن يثبت صحة موقفه.

٥- من «إذن أنت تظن...» (١٥٠٥) إلى «من المستحسن أن أذهب...» (ص١٥٠٨): يؤكد الرجلان وجهة نظرهما ويوجه كل واحد منهما للآخر العتاب. يتهم H 1 H2 بعرض سعادته الشخصية وعدم الاعتقاد إلا فى القيم المعروفة، أما هو فهو بعيد... خارج... (ص١٥٠٨) لا يرى H 1 فى رد فعل صديقه القديم سوى الغيرة، ويهدد بالرحيل حيث قد تأثر بكل هذه الاتهامات. هذا الجزء يؤكد قمة الضغط المسرحى ونقطة التحول للفعل: فى الوقت الحالى يتأكد الرجلان أن أى اتفاق بينهما مستحيل.

٦- من «سامحنى...» ص ١٥٠٨ إلى «لم أفكر فى فيرلين Verlain» (ص١٥١٠): يعتذر H 2 أنه قال «أكثر مما نتوقع». ص١٥٠٨ وينطلق فى مناجاة عن المكان «كرية» الذى يعيش فيه، مستخدماً للأسف كلمات فيرلين Verlain «الحياة هنا» دون أن يذكرها فعلاً. هذه الاستعارة غير المؤكدة تعطى الفرصة لـ H 1 لرد الهجوم بإثباته لـ H 2 أنه يستخدم هو أيضاً أفكاراً عامة، بينما يدعى أنه «بعيداً... خارج...» ص ١٥٠٩ .

٧ - من "حسن فلنفترض" (١٥١٠) إلى «إنه أنت أو أنا» ص١٥١١: المشادة تزداد عندما يفقد H 1 من جديد الميزة باستخدامه لكلمات «شعري» و «شعر»،

إذن مع مسافة محتقرة وسخرية سهلة. يتذكر الاثنان ذكرياتهما مع عتاب الآخر لاستخدام كلمات سب. تصبح الاتهامات أكثر حدوثاً وأكثر حدة.

٨ - من «أنت تبالغ» (صد ١٥١١) حتى «نعم، أننى أرى (صد ١٥١٤): تحفر الهوة بين الفريقين النقيضين، وتصبح المواقف أكثر عنفاً من جانب فريق H 1، وهو فريق الغانمين، أشخاص واثقين من أنفسهم، مستقرين وفى الجانب الآخر H 2، فريق الشعراء، غير المستقرين، الفاشلون إلى الأبد. كل واحد يعترف بعدم قدرته للعيش لدى الآخر، فى المكان المتقلب الخاص بـ H 2 أو فى المبنى «مفلق من كل اتجاه» (صد ١٥١٤) الخاص بـ H 1.

فى نفس الوقت، يلاحظ أن كل منهما يصل إلى عكس موقفه فى البداية: H 2 يجد الكلمات (سأتكلم... فى الجانب الآخر، يوجد الفاشلون) (صد ١٥١٢) و H 1 يسلك سلوك الشاعر.

٩- من «ما الفائدة من الانفعال؟» (صد ١٥١٤) إلى النهاية: عدم التوافق يعمل بشكل متناقض فى تقريبهم (٢٩). وتتحدد النهاية فى ثلاثة أوقات، مفصولة بالصمت هذه المرة، H 1 هو الذى يفكر فى طلب جديد رسمى للانفصال و H 2 هو الذى يقنعه بذلك، لأنهما سيكونا بدون «أى تردد: هما مرفوضان» (صد ١٥١٥)، متهمان بالانفصال من أجل نعم و من أجل لا (٩ب) (صد ١٥١٥). بين النعم واللا، من الصعب الاختيار، ولكن الجدل يمكن أن يستمر إلى ما لانهاية، لأن أحدهما H 1 يقول نعم للمجتمع والنظام، بينما يكرر H 2 رفضه للالتزام (٩ ج).

إذن هذا باختصار هو تطور المسرحية والمراحل المختلفة للحبكة توصلنا هذه المراحل خطوة بخطوة إلى إثبات نهائي، مختلف تمامًا: المعارضة أساسية، المشاجرة حتمية، المسرحية تعتبر ميكانيكية أوتوماتيكية يمكن تركيبها وستنتج نفس التأثيرات. بالطبع الدورات النهائية لا تحل أى شيء، ولكنها توضح المراكز، إيجابية أو سلبية، فى مواجهة الجدل. يجب علينا أن نتأكد لمعرفة إذا كان H 1 و H 2 يمثلان مركزين غير متصلين (نسخة سيكوميكرية) أو إذا كانا وجهين لتناقض فى داخل شخص واحد (نسخة الكلمة المسرحية) فلنبدأ ببعض الملاحظات العامة على الحبكة، القصة، الأبطال والقضايا.

الحبكة ليست «مرئية» بصورة كافية: لا شيء يحدث من الخارج لا تؤثر المناقشة بالمرّة على العالم الخارجى، وهو ليس موجودًا، إذا استثنينا فقرة الجيران. وبالعكس، تطور المواقع الخاصة بكل بطل، وضع التناقضات والمعنى العميق للقصة يظهر جليًا أكثر فأكثر خلال القراءة. القصة - تقريبًا منسوخة على الحبكة - تلخص فى أربعة مراحل منطقية:

١- اعتراضات من H 2 إلى H 1 بخصوص نبرة (مقاطع ٣٠٢، ١)

٢- وساطة مستحيلة من الآخرين (٤).

٣- سؤ تصرف من H 2 (الحياة هنا) وتحول (٧٠٦، ٥)

٤- مباراة نهائية فاشلة (٩، ٨).

القصة النهائية هي أن H 1 , H 2 ينطلقان في «معركة شرسة، حتى الموت»،
 وأنهما ينتميان إلى «فريقين متنازعين» (ص ١٥١١). هذان الفريقان هما على
 الأصح مفاهيم ومواقف عكسية، تمثلهم شخصيتان مختلفتان، يستطيعان «في
 الواقع» أن يتواجدا في شخص واحد فقط. الموضوع ليس واضحاً يمكن التعبير
 عنه في مونولوج، أو مدخل.

إنه على الأصح لعبة مليئة بالدعابة (وليس تراجيديا شديدة!) يصطاد فيها
 المتحدثون بلا توقف بعضهما البعض، وأن يفلق كل واحد منهم الآخر في «مصيصة
 فئران» الخاصة باللغة. (ص ١٥٠٤).

الأبطال متضادون بوضوح، وهم «مبسطين» ماذا يمثلون بالتحديد؟

H 1	H 2
- هو من الذين يضعون أسماء على كل شيء صفحة ١٥١٢ .	- يجد صعوبة في التسمية، والتصنيف
- هو من الذين يقاتلون صفحة ١٥١٢	- يعيش في عالم الشعر والانطباعات
- يعيش حياة مريحة، مستقرة، عامة	- يعيش منعزلاً صفحة ١٥٠٨
- يريد استرداد المظاهر الخفية للشعر	- يرفض أن يُسترد
- له حياة اجتماعية وعائلية ممتازة	- هو فاشل يعيش بالتقتير
- يحتاج إلى التواجد في منزله حيث كل شيء مستقر.	- يعيش في عالم متقلب غير متماسك

هذه المواجهة فى مجملها كلاسيكية، بين رجل عام وشخص حميمى، بين من يعيش فى القرن ومن يعيش خارجه، بين من يقبل المجتمع ومن يرفضه من أجل حياة داخلية ثرية، حياة فنان فقير وغير معروف. تكمن حادثة المسرحية فى مواجهة مسرحية لهذين الاتجاهين مع إظهار كيف أن كل عالم يتطلع أيضاً إلى امتلاك العالم الآخر. يريد H 1 أن يخترق سر صديقه، أن يتأقلم مع العالم الاجتماعى الخارجى، بوضع قليل من النظام فى عالمه الداخلى. ولكن لا الحياة الاجتماعية السطحية ولا الانعزال عن العالم ممكنين ويشعران بالرضا، بالعكس هما - وهذا هو الدرس المستخلص من المعركة - متكاملان مثل النعم واللا، مثل كفتى الميزان، أو جزئى الدّوّارة.

إذن من الأفضل التحدث، بالنسبة للأبطال، عن «تداخل الشخصيات» اللغوية، وعن علاقة مجردة بين قطبين خياليين وليس وحدة نفسية فردية أو نمطاً اجتماعياً. ليس للشخصين المتدخلين أى حافز، أونية أو هدف أو أعمال جسدية مجسدة، حيث إنهما محرومان من الهوية الشخصية والاجتماعية. ومن أى ملامح نفسية أو اجتماعية. بعيداً عن أى أثر للواقع، هما يتميزان فقط ببحث تجرد: خطوط قوى واضحة، تأثيرات سيمائية، إيقاعات كلامية منتظمة. إذن هما أشخاص لغة مقدمين فقط وفق اتفاق مسرحى ولا يملكون أى وجود تخلقى فى عالم خيالى. هما ركيزة اللغة، القناة وواقية الصواعق اللاتى تمر بهم الحركات المؤثرة. «شخصيات غير معروفة، مرئية بصعوبة، تستخدم فقط كركيزة، عن طريق هذه الحركات التى يقوم بها كل الناس ويمكنهم فى كل لحظة أن تظهر عند أى شخص» (صفحة ١٥٥٤).

وبدلاً من تجسيد حالة نفسية أو شخص اجتماعي، تقوم الشخصيات المتداخلة بتدريج الكلمة بينهم، تمر الكلمة بواسطتهم. ولهذا سيهتم التحليل المقترح ليس على الشخصيات، بل على كلماتهم، لأنه كما تقول ناتالي ساروت Nothalie Sarraute: «كلما زاد اهتمامنا بالشخصيات نفسها، كلما نقص اهتمامنا بالكلمات: «هذا حسن...»، وبما تضمنه (١).

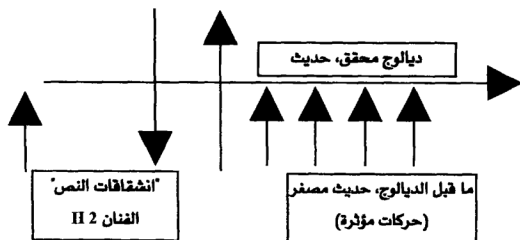
٢- كلمات وانتحاءات

فلنتبع هذه النصيحة الصائبة لناتالي ساروت Nothalie Sarraute ونهتم بالكلمات: نواجه النص الخطابي والمنطوق للمسرحية مع أفكار المؤلف على الحركات المؤثرة مع اقتراح شكل لمختلف الإلحاحات:

(١) ناتالي ساروت - سيمون بن موسى: "ناتالي ساروت، من أنت؟"، Lyon La manuca

cture، ١٩٨٧ .

رجل المالم H 1



انتحاءات (حركات مؤثرة)

يرجع مفهوم ساروت عن الحركات المؤثرة إلى الثلاثينيات. وقد عرضت المؤلفة هذا المفهوم منذ عام ١٩٣٢ ونشرته Tropismes فى عام ١٩٣٩. وقد داومت على شرحه وتحديده فى رواياتها وفى مقالاتها النظرية التى ظهرت فى عام ١٩٦٥ فى L'ère du soupçon وقد قامت بتطبيقه على أفكارها عن المسرح فى «القفاز المقلوب» Le Gant retourné عام ١٩٧٥ (صفحة ١٧٠٧ - ١٧١٣).

طبقاً لأبسط تعريف، الحركات المؤثرة هى «انطباعات تصدرها بعض الحركات، بعض الأفعال الداخلية». هى «تحركات لا يمكن تعريفها، تنزلق بسرعة كبيرة إلى حدود ضميرنا، هى أصل حركاتنا، كلماتنا، مشاعرنا، نظن أننا نشعر بها ويمكن تعريفها». (ص ١١٥٣). تحدد المؤلفة أن هذه الحركات ليست تحت سيطرة الإرادة ويتم إصدارها بواسطة تأثير خارجى، والكلمة، ووجود الآخر أو وجود أشياء خارجية^(١).

فى الأعمال المؤلفة الأخرى، تأخذ الحركات المؤثرة معنى شبه بيولوجى، وهكذا نقرأ فى بداية Tropismes: «كان يبدو عليهم أنهم تفجروا من كل مكان، يبيزغون من رطوبة الهواء، كانوا ينسابون بهدوء كما لو كانوا نضحوا من الحوائط، من الأشجار المقلمة، من الأرائك، من الأرضة القذرة، ومن الميادين صفحة ٣، فى المسرحية يتولى حيوان الخلد الصغير مسئولية اقتراح التحرك غير المعروف

(١) نقلاً عن Natholie Sarroute: Arnaud Rykner، (صفحة ١٧٨).

والمقلق للحركات المؤثرة انطلاقاً من إحساس H 2 للانطلاق فى مجال اللغة المنظمة لـ H 1: «إنه شىء غير معروف، ربما يكون به تهديد، يحدث هنا، فى مكان ما على جانب، فى الظلام... حيوان الخلد يحفر تحت البخيل الممتنى به حيث يتعاركون»... (صفحة ١٥١٢). فى الواقع كما تؤكد ساروت Sarraut فى «القفاز المقلوب» le Gant retourné، نصها النظرى الوحيد الذى يهتم بالمرسح. الحركات المؤثرة هى «تحركات داخلية دقيقة تنزلق بسرعة كبيرة إلى حافة ضميرنا، تحركات ليست (عكس ما قيل) كما تظهر فى البداية: انبساط رخو، تحركات غير محددة، بل كما أظهرها فى كتبى: تحركات محددة، درامات صغيرة تتطور وفق إيقاع ما، ميكانيكية مكونة بدقة حيث تتداخل التروس الواحدة فى الأخرى (صفحة ١٧٠٧).

فى المسرح، كل شىء حوار، الحديث المصغر أصبح حديثاً، الصور، الأحاسيس، الخلجات، الإيقاعات تدافعت نحو أبواب الضمير، ثم تنتشر فيه. كما لو كان القفاز قد تم قلبه وأصبح داخله خارجه: «وأخذت الشخصيات تتكلم بحديث لا يقال عادة. ترك الحوار السطح، ونزل وتطور على مستوى التحركات الداخلية التى تكون أساس رواياتى. واستقر فى مستوى ما قبل الحوار. (صفحة ١٧٠٨).

يصور الشكل السابق الصلات بين الأبطال H 1 , H 2 والحاحات تكوين الديالوج فى آن واحد، ويضع المعطيات الجديدة للحركات المؤثرة فى الجهاز المسرحى، والتى أصبحت مسرحية «من أجل نعم أو لا» «الدفاع والتصوير.

يمثل H_1 , H_2 اتجاهين متضادين H_2 الفنان يريد أن يبقى فيما قبل الديالوج، غير المحدد، ولكنه يشعر أنه مشدود من H_1 نحو المعتاد والتعبير بالكلام. H_1 رجل المجتمع يذهب إلى H_2 لكي يشرح بعد صديقه، ولكن أيضاً لكي يراقبه، ويعيده إلى حياة اجتماعية «عادية». المرور من مستوى إلى آخر يتم من خلال «الانشقاقات» الدقيقة لسطح النص، حيث تكون «القشرة الخارجية للمعلوم والمرئي مثقوبة في نقطة صغيرة للغاية» صفحة ١٧١٠ .

ديالوج المسرحية يضع مبدئين متضادين في مواجهة، تحملهما شخصيتان مختلفتان: الرغبة في التسمية، في تصنيف، في إيجاد أشكال تدعو للاطمئنان بالنسبة لـ H_1 . وبالنسبة لـ H_2 الرغبة في البقاء في الشعور، فيما قبل الكلام، الحركة المؤثرة للتحركات الداخلية. وبذلك، يقوم الإلحاحان بحالة تبديل سيجد H_1 العاقل H_2 المهتمش في ملعبه، لكي يعيده إليه، ولكن أيضاً لكي يتعرف بصورة أفضل عالمه الذي ينتهي إلى التأثير به. على العكس، H_2 الحساس، بمجرد اعترافه بسبب بعده، يتجه إلى ملعب خصمه، ويلغى نهائياً فكرة طلب الفراق. بالرغم من اختلافهما المؤكد، فإن كل واحد يتطلع إلى أن يصبح الآخر. نتيجة مقابلتهم أو على الأصح تبديلهم، يقرأ على سطح النص، في الحد المشترك بين الشعور والكلمة، في الانشقاقات الدقيقة للنصية. في هذه المناطق متناهية الصغر وغير المحسوسة، يحاول الشعور النقي أن يعبر عن ذاته بكلمات، والكلمة تحاول أن تجد الأحاسيس التي سببتها. على حافة هذه الانشقاقات هذا الجرح، الإحساس يصبح لغة واللفة تصبح إحساساً.

فى النبرة، فى هذا الجرح للغة، تسكن أهم حركة مؤثرة للمسرحية، هذا الفارق وهذه نبرة الصوت، هنا يصبح الإحساس معنى والمتحدثان يلتقيان لحظة، ما قبل الحوار والحوار نفسه، الإحساس والكلمة يتلامسان، تتطلق الكتابة المسرحية من هذه الشرارة .

الكلمة الدرامية

ساروت جاءتھا فكرة مسرحية هذه الوظيفة للإحساس والكلمة عندما تخيلت مقابلة صديقين، أبعدتهما الحياة، ولكنهما يرغبان فى الاقتراب، ولكن هذا المستوى التصورى، حدوده خلاف بين صديقين ما ھى فى الواقع إلا مظهر لطيف لمناقشة مسألة ظهور الديالوج بدءاً من الحركات المؤثرة ما قبل الديالوج، لكى يتم اقتراح حدوده، كلمة درامية، تشير إلى لغة أخرى، كلمة درامية تعكس ميكانيكية اللغة فى صور ديناميكية ومسرحية. فى هذه الكلمة الدرامية، كل تقدم يأتى من الديالوج، من اللعب البارع على الكلمات وليس من أعمال خارجية. فلنلخص للمرة الأخيرة حدوده هذه الكلمة الدرامية: قطب اللغة (H 1) يريد الاقتراب من قطب الإحساس (H 2). ولكن عند تقوم اللغة المنطوقة بتسمية الصمت، ھى تصنف كل شئ وتعمل على هروب الإحساس. معركة تأثيرات ذات مخرج غير مضمون، تضع الإلحاحان فى مواجهة، وهما تكمئان فى معسكرين يتزايد بعدهما: الواقع معروف إلى درجة كبيرة والشعرى غير واضح. لا يمكن للقبطين أن يتواجدا الواحد دون الآخر: لا اتصال بدون كلمات، ولكن بما تفيد الكلمات إذا كانت منفصلة عن جذورها، من الأحاسيس ومن تحركات العالم؟

تتجه هذه الكلمة الدرامية بطبيعتها إلى التجرد: التجرد الخاص بكل فلسفة للغة. لا وجود للتصور فى هذا البحث عن اللغويات العامة H 1 , H 2 هما ضميران لغويان نقيان، هما فكران جميلان فى التقليد الكلاسيكى الفرنسى النقى، هما رجلان بلا صفات وليسا شخصين اجتماعيين تربطهما قصة مشتركة. وعلينا، نحن فقط أن نمكس عليهما تقديرات على محيطهما الثقافى بقدر ضئيل، أن نرى فيهما، على سبيل المثال، خنثيين أحمرين يستخدمان جملاً جاهزة من الخطاب الغرامى، لأن النص لا يحدد أى شىء.

الكلمة الدرامية ليست تراجيديا كلاسيكية مجردة تنتهى بمواجهة لا يمكن إصلاحها، «معركة شرسة» أو «معركة حتى الموت» (صفحة ١٥١١). هى بالأحرى معركة ضد النفس وانقلاب كوميدي أصبح ممكناً بواسطة الشكل السخرى للمسرحية: كل واحد يخدع نفسه على نفسه، والقارئ أيضاً، طالما لم يمسك ميكانيكية السخرى للمسرحية كثيراً ما يتطابق مع أحد الشخصين ويظن أنه مضطر لاختيار معسكره. فى الواقع هو لم يفهم أن الشخصية ما هى إلا ميكانيكية شكلية، أداة للحركة المؤثرة، وأنه قابل للتبادل حيث إنه اعتباطى واصطلاحى.

فلنقرأ المسرحية ككلمة درامية أو مسرحية سيكولوجية من الحى اللاتينى. على كل حال لابد من تحديد الانشقاكات الخاصة بالديالوج، وتحديد المصدر والوظيفة، وخصوصاً فخص مادته النصية.

٣ - تصدعات الحوار

النظرة الأولى لا تظهر أى شرح! الديالوج، السلس جداً، هو نسيج متواصل من أجل الجمل القصيرة والمتراطة. على العكس، نقاط الوقوف كثيرة بعد كل جملة، وتسهل المرور المستمر من متحدث إلى آخر. يستمر الديالوج بلا عناء مثل أى حديث عادى، بينما تهتم دراسة الموضوعات ببحث قهري للصمت، والنبرات وقضايا النية، ويتناول أشياء عادة يتم الصمت عنها، أشياء لا قيمة لها كما فى التقليد الأمثل للكلام المصطنع ومن هنا ينشأ تضاد ساخر بين موضوع غريب وشكل معتاد.

كما لو كانوا يتحاورون بالانطباعات الشعرية لـ H 2 مع النبرة النثرية لـ H 1. ويفضل الجهاز المسرحى، ندخل فعلاً فى التحركات الداخلية لما قبل الديالوج الروائى.

إن تحليل الديالوج فى المسرحية دقيق للغاية، لأنه يجب أن يقدر ازدواجية النوعية، التحركات الغامضة للحديث المصغر التى صعدت على السطح وواقعية التبادل الكلامى. يجب أن يوفق سيكولوجية للأعماق وأسلوب للمساحة النصية. ولكن التحركات الغامضة والنصية اليومية مرتبطتان، لأن كتابة ساورت Sorreute، فى تكوينها، بدأت من تحركات خفية، من الحركات المؤثرة، من الحديث المصغر لكى تصعد بعد ذلك على السطح العادى للديالوج اليومى. هذا الصعود يتم من خلال انشقاكات خفيفة «لقشرة المعلوم والمرئى» (صفحة ١٧١٠)، (انظر الشكل صفحة ٣٨).

ولكن أين يتم وضع هذه التصدعات فى النص، وما هى مسبباتها؟

١- النبرات

كما فى المثال الشهير، على لسان H 2، لتطويل كلمة Ivien والوقوفه قبل Ca، تودى النبرة إلى ذاتية المتحدث فى اللغة، هى تحدث خلصة تقييماً سيكولوجياً واجتماعياً للواقع. كل المسرحية مليئة بمثل هذه المساحات الإضافية يتبادلها بحرية الشريك والمستمع - المشاهد. من هذه الفقرات يحدث سوء الفهم، الضرورى لفهم التلميحات أو النوايا المختبئة ويبقى النص مفتوحاً، لأنه لا يحتوى على نظام إرشادات للنبرات، والتى تتبع الاستقبال وتمثيل المتحدث. تقول الشخصيات أشياء متاهية الصغر أكثر منها حميمية.

٢- التسميات

هى اللحظات التى يجد فيها المتحدث الكلمة التى تناسب إحساسه، وهذا ما يقتل فى نفس الوقت الإحساس H 1 أخصائى هذه التسميات: هو الذى يصف النبرة «بالتسامحة» ولا يكف عن تعريف سلوك صديقه. تظهر المسرحية تفوق H1 على H2، التدرج القاسى للتسمية.

٣ - الهلالان المزدوجان

اللدان نلاحظها فى المساحة الصغيرة الساخرة للمتحدث على كلماته هو (مثال ما قاله H2 بخصوص «الشاعرية» صفحة ١٥١) تعتبر وسيلة أخرى

لإعلان تفسق العالم، والإشارة إلى أن اللغة ليست علامة تغطى الواقع وأنه يمكن فصل بعض كلمات للإيماء بتقرير لا يتم توصيله للمتحدث إليه. تعتبر بعض المشاهد (صفحة ١٥١٢، صفحة ١٥١٢)، الشعر. وخلال صعودها إلى السطح النصي الواقعي، يفتح ما قبل انديالوج والحركة المؤثرة، بالعديد من فقرات التفاهة.

٤- العبارات الجوفاء

ليست فقط صيغاً مقولبة يستخدمها H1 , H2 بصورة غير معتدلة. هي ليست أيضاً مقولبة مسرح العبث أو المسرح اليومي. يمكن القول إنها، كما بين سارتر Sortre فى مقدمة رواية ساروت Sorreute ، Portroit d'un ineonnu ، أماكن التقاء لأفراد مختلفين: «الموضوع العام لكل الناس ويخصنى، أملكة أنا بداخلى للعالم كله، هو وجود كل العالم بداخلى (صفحة ٣٦). فى مسرحية «من أجل نعم ومن أجل لا» Pour un oui pour un non ، الموضوعات العامة هى المواقف بداخل اللغة حيث يمكن أن نتفق، مثلاً من أجل النقاش، إزاحة خلاف، طلب حكم الجيران أو محكمة وهمية . H1 لا يكف عن إجبار H2 للمجئ فى أرضة، وتحديد ما يشعر به بصورة غير واضحة، والتفاهم بينهما ومقابلته فى موضوع عام يكون مقبولاً اجتماعياً. الموضوعات العامة لا تكف عن الظهور واختراق الانشقاقات حتى ينتهى الصديقان، فى لحظة (صفحة ١٥١٤)، على الاتفاق على كل شئ وترديد صلاة كلمات مهدئة («ما الداعى لذلك» يكون من الأفضل...، "من الأصح"، "أفضل حل"، صفحة ١٥١٤).

إن السخرية - يجب أن نؤكد ذلك - تبرز في عدة أماكن من النص ويحدث أن تشكو الشخصية نفسها من وقوعها فريسة لها: H2: لماذا تقول ذلك بهذه الطريقة؟ بهذه السخرية؟ صفحة (١٥٠٣). في أغلب الأحيان، على القاريء أن يتبينها أو أن يفهم النص كما هو:

H1: "لم يحدث أبداً شئ بيننا" (صفحة ١٤٩٧)

وربما لم يحدث عراك، ولا صداقة بينهما أيضاً! هذا الشيء الذي لم يحدث بينهما هو على كل حال موضوع مناقشتهما:

H2: "شئ مؤسف يستدعى الشفقة، لا يمكن قول شئ..." (صفحة ١٧٩٨)

في الواقع، هما لا يفلحان أبداً في التعبير بوضوح.

كل المسرحية موضوعة تحت علامة السخرية، لأنها تتبع نبرة. كل الكلمات غير اللائقة في المناقشة يمكن تحويلها إلى معنى أصلى أو متصور. حتى لحظات السكوت بليغة.

٦- لحظات الصمت

في الحديث - خصوصاً إذا كان ثقيلاً، طويلاً ومن الصعب تقاديه، تكون شرحاً آخرًا في الجدار بين ثقل التحركات قبل الكلامية والكلمة المنطوقة. إذا

كان صحيحًا أنه "ديالوج قد ظهر مستثيرًا بهذا الصمت مشدودًا بهذا الصمت و يأخذ فى الكلام، وفى التخطيط والهيّاج. (صفحة ٧٨٧٠)، لأتفه الأسباب Pour un oui pour un non تتبع من صمت يفضع موقفًا متسامحًا ويسبب شرخًا طويلًا بين شخصين. ولكن هذا الصمت المبدئى يتكرر خلال المسرحية. ليس مقصود فقط الثلاث لحظات صمت الواقعة قبل الخاتمة (صفحة ١٥١٤ - ١٥١٥) ولا لحظة الصمت الفنية أثناء خروج الجيران (صفحة ١٥٠٥)، ولكن لحظات الصمت التى تزين الديالوجات، فى الداخل وبين الردود، والتى توشك فى كل لحظة على إثارة رد فعل الشخصيات، إذا تم فهمها ككلمة مؤسفة. على العكس، هذه لحظات الصمت، التى يصعب الإحساس بها تسكن الديالوجات، تكون شبكة أكثر تماسكًا من مقطوعة موسيقية. هذه اللحظات تهدد فى كل لحظة بتفكك النص إذا كان القارئ غير منتبه. كل شىء يبدأ بها:

"اسمع، كنت أيد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧) وكل شىء ينتهى عندها: "من أجل نعم... أو من أجل لا؟" صمت" (صفحة ١٥١٥).

٧- الإيقاع

الذى ينتج من هذه اللحظات الصامتة هو فى أغلب الوقت منتظم، مثل تبادل البنج بونج مع كرة خفيفة جدًا وسريعة حتى تصبح غير مرئية. ولكن، على قاعدة هذا التبادل المنضبط مثل مؤقتة موسيقية، يكون للمتحدثين كلمة شقية، ينطقون بكلمات تتعدى فكرهم، وبصورة غير إرادية يظهرهم اعترافات أورغبات لا شعورية. هنا يصبح الإيقاع أكثر حدة، كما لو كان المتحدثون غير مستقرين بمثل

تلك «حوادث اللغة». هذه الحوادث تحدث عندما يظهر عنصر غير منتظر من الخطاب فجأة. الظهور دورى: كل الحديث بين الرجلين يعتمد على استرجاع ذكريات، هي في الغالب غير سارة التي "خفية" بفضل مجهود المتحدث وضغط محدثه.

هذه الظاهرة معروفة في علم اللغويات مثل الإخفاء أو "رجوع مفاجئ للضمير (...)" لفقرة كانت تنقص في بيان". أحياناً الإخفاء يكون صعباً أو يعاق من الآخر:

H 1: "أنا لا أرى السبب... كيف جرؤت... معك... لا حقيقة يجب أن تكون..." (صفحة ١٥٠٢).

H 2: "لا، قف ... ليس ذلك..." (صفحة ١٥٠٢)

الإخفاء نشاط مشترك للمؤلف، "الذى يتعامل مع الصمت"، للشخصية، خصوصاً H 1، مصمم على فضح محدثه. هذه التأثيرات الخاصة بالإخفاء والظهور هي وسائل تضخيم وبطء للغة. يتم التركيز على تفصيل واحد يفحص بالنظرة المكبرة والبطء يمكن أن يكون صمماً مطولاً أو الهلالين المزدوجين، يحدد المساحة أو أيضاً تعبير يتم تقييمه في معناه الحقيقي.

الحديث يتم إيقاعه "بنقاط ظاهرة" حوادث اللغة، التركيز على حادث مختبئ التي هي أيضاً خبطات مسرحية صغيرة تقي الأهمية المسرحية.

فى هذه اللحظات المتقاسمة، تتشابه الحبكة السيكولوجية وحدوته الكلمة الدرامية. فلنذكر أهم ظهور لهذه الموضوعات العامة (الأطراف، المنارات وتركيزات أخرى!)

- أعراف فى هذه الجملة التعيسة (هذا حسن... هذا...)

- الاستشهاد بالآخرين

- الاستدلال بالشاعر مقولة فرلين Verlain،

- الهالان المزدوجان

- عبارات مبتذلة

- ثنائى الالتقاء

كل هذه التشققات، التى تسمح أيضاً بظهور بعض العلاقات والدلالات، تتسبب فى تكوين الديالوج أو الحوار "المرئى". هذه الانشقاقات تتجمع تحت أعيننا لكى تكون مُجَمَّلاً متماسكاً، الخاص بعرض تخلى مغلق، وديالوجاً محبوباً، مما يعطى للمسرحية جانبها الحى والبراق، ولكن يستبعد التفكير اللغوى للكلام الدرامى.

٨- أسلوب الحوار.

حتى لو كان نص المسرحية هو حصيلة التحركات الصاعدة من الأعماق وهى كثيرة، متخالطة، والذى يراها كلها فى لحظة من يشاهدها من الخارج، ولا يجد

لا الوقت ولا الوسيلة لتفرقتها أو تسميتها (صفحة ١٦٠٦)، فهو - أى النص - ينظم نفسه فى تشابك كامل من جمل قصيرة، كلها مفهومة ومقدمة بحيوية ومهارة.

تعتبر اللغة من مستوى أسلوب متوسط ودارج. هى ليست مرتبطة بوسط اجتماعى معين. فهى بذلك تسهل تبادلاً كلامياً مجرداً، محدوداً فى أساسه، فى ميكانيكيته، كما لو كانت تتقيد اللغة حساسة جداً وهى آنية من H 2 قد تمت بواسطة H 1 الحريص على المعتاد. ساروت Sarraute وشخصياتها تجد "اللحظة التى ينقئ فيها الإحساس لدرجة أنها تصل إلى إيجاد لغتها الخاصة بها" (أحاديث صفحة ١١٧ Conversations).

٩ - الأشكال النصية.

يرى فينافر Vinaver (صفحة ٩٠١) أن الأشكال النصية هى الخاصة بفن مسرحى للحديث، لأن الكلمة الدرامية محجوبة فى الحبكة المرئية لمناقشة بين أصدقاء وهى تنوع وفقاً للحظة التداخل الكلامى:

● المسألة والتجنب: تميزان أول وثانى مقطع. يقود H 1 التحقيق، H 2 يتجنب أسئلته، فى لحظة "انفعاله"، ويصبح الرجلان ثنائياً آخر من الأشكال: الهجوم والرد.

● الهجوم والرد هما الأداتان المفضلتان "للأخوة المزيفين" ويجب الإشارة هنا إلى دفعة لغوية أكثر من الحديث عن هجوم موجه:

H 1: "اسمع، كانت أريد أن أسألك..." (صفحة ١٤٩٧)

H 2: آه؟ أنت إذن تراها؟ وتعرفت عليها؟ (صفحة ١٥٠٢).

الدفعة متواصلة، على صورة المجهود الدائم للمتحدثين لإيقاف الآخر في الاعتراف وإيقاف تقدمه.

● المباراة كلامية، ولكنها مباراة مبارزة، هي إذن صورة لمقدم السفينة لهذه المواجهة لدفعتين متضادتين. معركة مستمرة، باستثناء اللحظة القصيرة (صفحة ١٥١٤) التي يبدأ فيها المتعاركان ثنائيًا، من أجل الاحتفال - سخرية أخرى! - بالرغبة المشتركة في الانفصال عن الآخر.

● لا للسرعة الخاطفة، يعنى المفاجأة، التي تكمن في بزوغ غير متوقع لكلمات جديدة، لأن هذه الكلمات في إجمالها متوقعة منذ حدوث الحديث المصغر، عندما تفهم الميكانيكية الجدلية التي تربط H 1 و H 2 على السطح كما في عمق النص.

من كل هذه الأشكال، أكثرها شيوعًا يخص معركة الثنائي. الشخصيات المتداخلة ليست سوى أشخاصًا نفويين، أشكالاً أسلوبية تتقدم بدفعات متتالية ومستمرة من خلال الخطاب. ويدفعون أمامهم كل قطعة من شطرنج اللغة هم يفردون خطابهم بوسيلة براجماتية للاستحواذ على الآخر، ودفعه في ثناياه.

كل هذه الأشكال النصية تتلخص فى شكل إيجابى للغيرية أو شكل سلبى للعدوانية. هى تتحدد وفق موقف الشريك، إذا كان الصديق البعيد أو المبدأ اللغوى التناقض. هذه الدراما الداخلية تبحث عن أشكال، أشكال نصية لكى "تعبّر عن ذاتها" من أجل اختراق الجدار الرقيق من جلال الانشقاقات حتى يمكنها الظهور بالحديث المصغر التى تجد نفسها فيه، "لأن هذه الدراما الداخلية المكونة من هجوم، وانتصار، و تراجع، وانهزام، وتودد، واعتداء وقتل، وتنازلات كريمة وخصوع متواضع، هى تملك كل ذلك بالمشاركة، ولا يستطيعون التنازل عن شريك؟

("عصر الشك" Le ére du soupcon، (صفحة ١٥٩٥).

٤ - التنازل لصالح المسرحية

هذه الميكانيكية الخاصة بالشراكة والتفاهم المستحيلين تؤدى إلى مسرحية متحملة المسئولية برغم غياب اشارات مشهدية وهموم إخراجية. فى الواقع، إذا كان يجب على الممثلين، بطبيعتهم، أن يجسدوا القصة المجردة لهذا الكلام الدرامى، فإنه يجب عليهم أيضاً أن يدافعوا عن وجود شخصيتهم، وأن يحفزوا الهوية بين H 1 و H 2، البرجوازى والفنان، رجل المجتمع والفرد المنعزل. كل قراءة للمسرحية وبالأحرى، كل إخراج، يترك المستوى العالمى للميكانيكية اللغوية التى يصورها الثنائى غير المحتمل H 1 - H 2، ويجد القصة الفردية والاجتماعية، لذة. المعركة الكلامية المتبادلة من الفنانين. من المؤكد أن ساروت Sarraute لا تتبأ بأى إخراج لنصها، هى تكتفى بإصدار أصوات، بدلاً من تجسيد رؤى

مشهدية، ولكنها بحاجة إلى ممثلين يأخذون على عاتقهم الجانب الآخر للتجرد وهو الخاص باللعبة المباشرة، المستودة على الجسد وعلى المشهد. ومنذ «عصر الشك» L'ère du soupçon (١٩٥٦)، وقبل أن تبدأ فى الكتابة للمسرح، كانت قد أدركت أهمية نوعية ديالوج المسرح فى مقابلة الديالوج الروائى:

كانت قد تأكدت أن نص المسرح يتطلب تحريك المتفرج، وقبله الممثل، "لأن الديالوج المسرحى، الذى يتخلص من ولى الأمر، حيث لا يُذكر المؤلف فى كل لحظة أنه موجود، ومستعد إلى المساعدة، هذا الديالوج الذى يجب عليه الاكتفاء بذاته، وعليه يرتكز كل شيء، أكثر ضغطاً وأكثر كثافة، وأكثر تمدداً من الديالوج الروائى: هو يحرك أكثر كل قوى المتفرج (صفحة ١٦٠١).

ومن هنا يُفهم أن شكل الدراما الإذاعية (وهو الشكل الذى أبدعت به أغلب مسرحيات ساروت Sarraut) يكون ملائماً بصفة خاصة لهذا "التحرك لقوى المتفرج". هى تطوِّق المشهد والممثل، تختصرهم إلى الأساس بدون قطع الصلة بين الصوت والجسد، هى تجبر على تخيل مشهد آخر، وتحريك خيالنا من أجل تجسيد الشخصيات، وإلقائنا فى تجريد الأصوات، هى تجهل بصورة كبيرة التزامات العرض المسرحى وتركز كل المعنى فى الديالوج، الذى هو نفسه مُنتج ومحمول من قبل الحديث المصغر. ليس على الممثلين عبء إعطاء حياة نفسية لشخصياتهم أو وضعهم فى محيط اجتماعى معين. يكفى أن يكونوا لوحة حساسة يسُجل عليها القارئ - المتفرج ما يشعرون به وما لا يشعرون به، شرح دقيق حيث يُنقى الحركة المؤثرة فى صعوده إلى الضمير.

على الممثل يقع عاتق مسئولية تجسيد وتنظيم «التحركات الداخلية متناهية الصغر والمعقدة» الخاصة بالحركات المؤثرة، واضعاً نفسه في منبع ما قبل الديالوج. إنه من الطريف ملاحظة أن عالم لغويات مثل جرونج B.N. Grunig (١٩٩١) قد تعرض في نظريته الخاصة بالظهور لمشروع ما قبل الكلام للمتحدث، الذى يشبه إلى حد كبير مشروع الممثل الذى قدمته ساروت:

«اللحظة التى تسبق الإرسال تظهر كمشروع ما قبل الكلمة غير متجانسة، تخرج رغبات واضحة وغير واضحة، مقتطفات لصور ذهنية، وإيقاعات خاصة لبعض المعانى متاثرات، خارجات من مجمل عروض أخرى، دون تكوين جملة، سلسلة مجهزة، سابقة البناء، كان فقط ينقصها الاسترسال»^(١) ترى ساروت Sarraute أن الممثل يجتهد فى إيجاد حركات ما قبل الجملة فى التعبير الحر.

“يرتكز كل عملهم على إيجاد - بمجهودات كبيرة وطويلة - تحركات داخلية متناهية الصغر ومعقدة تسبب الديالوج، وتثقله وتضخمه وتمدده، وبحركاتهم وإيماءاتهم ونبراتهم، وصمتهم، يعلمون على توصيل هذه التحركات إلى المتفرجين”

ترتكز كل المسرحيات بالنسبة لساروت Sarraute، والأُن بالنسبة للقارئ، لإظهار على السطح النصي، عناصر ما قبل الكلمة يمكنها ترجمة نفسها فى صوت وجسد الممثل. الشروخ فى بناء الحديث التى تبدو ظاهرياً تخلقية هى التى

(١) Blanche - Noelle Grunig: “مسرح، منطوق، تمرف”، فى Cahiers De prakématiquë رقم ٢٦، ١٩٩٦، صفحة (٢٢٠٢١) كراسات الإرادة الحرة حسب نظرية ساروت .

تمر بالفن المسرحى الإيمائى، العرض الكلاسيكى للكلمة والنزاع. المهم، كما نشعر به، ليس بالديالوج الخفيف والروحانى ولكن التفكير فى دوار اللغة. بدون ممثلين يتسمون فى آن واحد بالخفة (فى توصيفهم) وبالثقل (سوء التمثيل فى المسرحيات الخفيفة)، فإن المسرحية تكون مهددة بالسقوط فى فن مسرح مجرد، يدور فى الفراغ، لأن النزاع ليس بين الأفكار، الطبائع أو الطباع، ولكن بين اختلافات شكلية، بالمعنى الذى كان سوسيرر Soussure يتحدث به عن اللغة كنظام اختلافات.

هل هو إذن مسرح ذو قضية لغوية؟ بالنظرة الأولى فقط، لأنه يجب ألا يُنسى أن القارئ - المتفرج (وقبله الشخصية - الممثل) يستطيع ويجب عليه أيضاً أن يحس الدقائق والمبهمات التى توجد عبر الحركات المؤثرة والحوارات^١.

عمل ذو هندسة متغيرة، المسرحية تقصح عن اتجاه واقعى، سيكولوجى، مبنى على حبكة خلاف أصدقاء، ولكن أيضاً مجرد، فلسفى، مثل كلام درامى مهموم فقط بميكانيكيات اللغة.

الاتجاه الواقعى، الخاص بإخراج جاك لاسال Jacques Lassalle^(١) مثلاً، يمكن أن يصل إلى حد كوميدى الكراكتير أو الكوميديا الخفيفة، مع رؤية مأساوية للعلاقات الإنسانية، مما يهدد بحجب الأداء الخفيف والذى يتسم بالسخرية. تجاه ما وراء النص، على العكس، يؤدى إلى نسخة مرجعية شخصية وسخرية مع

(١) فى المسرح القومى كولن Colline، فى سبتمبر - أكتوبر عام ١٩٩٨، مع جان -

داميان باربين H 2, Hugues quester كستار H 1, J. D. Barlm، وهوج كستار

خطر انيميا وملل بسبب تجرد القضية اللغوية. إن «حقيقة» المسرحية ليست بالطبع فى تجميعها أو الطريق الوسطى بين الاتجاهين، هى موجودة بالأحرى فى ميكانيكية السخرية التى تفصل بينهما، أحدهما مثل الوجه المختبئ للآخر، فى «دوارة» دائمة و مازحة.

تمارين تجهيزية

تؤكد ناتالى ساروت Nathalie Sarraute، فى التعليقات النادرة التى قدمتها عن طريق تمثيل مسرحياتها، خصوص «القفاز المقلوب» le Gant Retourné و «أحاديث» Conversations على أهمية التمثيل المحايد الذى لا يشير إلى التوجه الاجتماعى الخاص بالمؤدى (مما يدفعها للقول إن "من أجل نعم أو من أجل لا" Pour un oui pour un non لا يمكن أن يقوم بتمثيلها نساء غير قادرات على الحفاظ على هذا الحياد، فى «أحاديث» Conversations (صفحة ١٤٢) فى منظوره، يجب على الممثل أن يتفادى كل تلميح لمكانة اجتماعية معينة: "هنا تكمن كل صعوبة عمل الكتابة والصعوبة القصوى للعمل الإخراجى: تجنب المظهر الاجتماعى الذى يرتبط بالممثل نفسه، بشكله، وبطريقة لبسه، هذا المظهر الذى يتشبث هنا، ويجبر على الانتقال للسطح فى قضايا اجتماعية. أعتقد أن هذا هو صعوبة إخراج مسرحية. فى كل وقت، بما أن هناك شخصيات، يتدخل الاجتماعى، ويفوص... وهكذا يضيع كل شئ» ("أحاديث" صفحة ١٤٣ Conversations).

١- الحيادية:

الممثل مدعو إلى التمثيل مع أقل قدر ممكن من «تأثير الشخصية» يعتمد التمرين على إيجاد أساليب لتحديد مظهره، إلقائه، وجوده:

- حيادية لاستخدام الكلمة كمؤشر اجتماعي: يجب حذف أى لهجة مؤشرة.
- لجنس الصوت: عملية أكثر صعوبة، تتجنب النبرات الحادة مثل النبرات المنخفضة، و«تعقيدات» الجنس.

- الملابس

- إخفاء العلامة الاجتماعية، لكل مؤشر يحدد علاقة طبقية أو سلطوية بين الأفراد.

٢- الصمت:

"من هذا الصمت، ظهر الديالوج، مدفوعًا ومتأثرًا بهذا الصمت". (القفاز المقلوب صفحة ١٧٠٨ Le Gant Retourné) انطلقوا من الصمت، قبل أن تتطقوا بالنص جاهدين فى إيجاد وإحياء صدى الكلمات. اعتبروا أن كل كلمة هى نقطة انطلاق ممكنة، «شرح» يمر به ما قبل النص، اجعلوا النص ينطلق بكل الطرق الممكنة، لاحظوا واعملوا على المرور من الصمت إلى الكلمة.

٣- تدفق الحوار:

يحاول الممثل أن يشعر ويتصور «التحركات الداخلية اللانهائية والمعقدة التى دفعت بالديالوج» (صفحة ١٦٠٢)، ويخطط طريقهم المرئى حاليًا فى المكان -

الزمان للمشهد، اتجاهاتهم. يتطلب التمرين على الاطالة بالحركة والارتجال، تدفق الديالوج، مثلاً بالتحرك تجاه الحركة أو النظرة أثناء النطق بالديالوج. ارتجلوا الانتحاءات، أعطوا لهذا الشكل ما قبل الكلمة، صورة إنسانية وتعبيراً كلامياً، استنشاقاً (تنفساً).

الفصل الثالث

ميشيل فينافر Michel Vinaver

صورة امرأة

أو إعادة تكوين الواقع

إن المسرحية المختارة لتقديم أعمال فينافر للقارئ "صورة امرأة" لا تمثل نمط أعمال هذا المؤلف حيث إنها تحتل مكانة فريدة لأنها لم تكتب بعد بالفرنسية، بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسرحية فريدة في نظام الفن المسرحي، لأنها تقع في نصف الطريق بين الشكل الكبير للمسرحيات ذات الشخصيات العديدة، مثل par dessus bord (١٩٧٢) والإطار الحميمي لمسرح الحجر (١٩٧٨). يتقاسم أحد عشر ممثلاً "فقط" سبعة عشرين دوراً ولا تتعدى مدتها الساعتين. إن هذه المسرحية هي أيضاً المسرحية الوحيدة للمؤلف غير المعاصرة لكتابته (١٩٨٦)، حيث إنها كتبت عام ١٩٥٣.

ميشيل فينافر Michel Vinaver ليس فقط أحد أهم مؤلفي المسرح الأحياء، بل إنه من المؤلفين النادرين، إن لم يكن الوحيد، الذي اقترح أسلوب قراءة للنصوص المسرحية. في كتابه "كتابات مسرحية Ecritures dramatiques. دراسات تحليل لنصوص المسرح Essais danalyse des textes de théâtre (صفحة ٨٩١ إلى صفحة ٩١١)، بعد أن جريه على ما يقرب من عشرة مؤلفين مسرحيين، كلاسيكيين ومعاصرين، وبعد أن دعا ما يقرب من عشرين مساعداً لتطبيقه على مسرحيات من القرن العشرين. إن تحليلاته دائماً مستتيرة للغاية وتسمح بالتأكد من قيمة النموذج المترابط، مع استكمالها بإضافات جديدة.

بالتأكيد كنا نتمنى أن يطبق فينافر Vinaver ومساعدوه هذه الطريقة على مسرح المؤلف الذى ابتدعه، وأنه من المفردى - إذا جرؤنا على ذلك - أن نطبق هذا الأسلوب على مؤلفه، حتى يمكن تقييم قيمته الكشفية وصحة مفاهيمه المقدمة. سنتقدم هنا فى هذا المجال بعرض شديد ليس فقط بتراجع مفهوم، ولكن خصوصا لأن تطبيق الأصناف، والمحاور المسرحية، سيمنع من مقارنة تحليل فينافر Vinaver والتحليل الذى نقترحه. إن أسلوبنا قد تقارب كثيرا مع أسلوب زميلنا القديم وأستاذنا فى جامعة باريس8 Paris8. من هذه القراءة الدقيقة للآخر نأمل أن نستمد القوة الضرورية لكل فهم، وأن ننوع أسلوبنا فى القراءة.

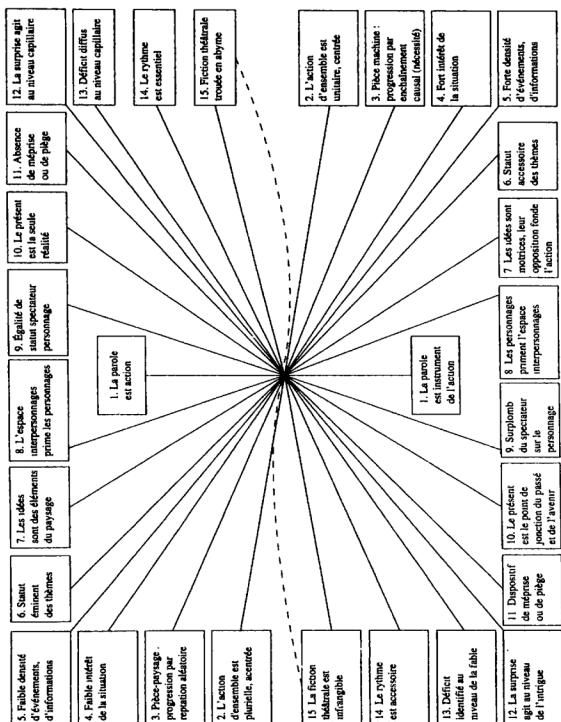
١ - منهج خطاب فينافر Vinaver

نحن نستعير من فينافر Vinaver أسلوبًا مسرحيًا ونصًا فى آن واحد. هذا الأسلوب موجه للقارئ البسيط الذى يطمح فى زيادة طرق وصوله للنص، كما هو موجه للممارس (مخرج، ممثل) الذى ينخرط فى عمل مسرحى. إذن من منظور إخراج مستقبل، كما لو كنا بصدد شرح المسرحية للممارسين (ويمكن أن يكون العكس!) نحن نتوجه لمسرحية "صورة امرأة" وسوف نرى ما نحتاجه فعلا من أجل تحليل النص، ثم ما نحتاجه لإخراج العمل.

سوف ننطلق من الشكل الذى يقترحه فينافر Vinaver للمحاور المسرحية

الخمسة عشر المبينة فيما بعد:

جدول المحاور المسرحية



تناقض: لا يوجد فى الخمسة عشر محورًا أسئلة عن المكان أو الزمان (فقط الإيقاع له اعتبار)، ولا شىء أيضا عن "الكرونوتوب" مع أن هنا، بخلاف المسرحيات الأخرى، المكان يحظى بوصف مطول فى المعلومات الأولية، كما لو كان المؤلف، على عكس عاداته وتصريحاته، يشعر بحاجته إلى أن يصف بدقة التجهيز المشهدى وينظم العرض المستقبلى، وقد اختار بجدية أن يهتم بالإخراج.

المكان:

فى المعلومات الأولية، المخصصة للقارئ ولخرج مستقبلى، يؤكد فينافر Vinaver على الفارق بين المكانين والسجلين: العناصر المتغيرة فيما بينها للعالم الخارجى و"التصور الواقعى للفاية لمحكمة جنايات باريس عام ١٩٥٣" (صفحة ٥٠١)، وهى مقسمة إلى حجرات متناثرة "لبازل" غير مكتمل. هذه الأشياء التى ينقلها باستمرار عامل المسرح وفقاً للاحتياجات المشهدية، دائماً فى حالة خلط، مما يجبر المتفرج (والقارئ بدرجة أكبر) للتأكد من الأماكن وكيف يحتلها المتحدثون بسرعة. الأماكن تتغير بلا توقف، تقريباً "فى كل الصفحات"، بلا هوداة وطبقاً لمنطق مدesh للوهلة الأولى. هذا الغياب للمكان، على الأقل المكان الدائم والمتعارف عليه بسرعة، يجعل المكان يقوم بدور الداعم للأفعال والخطابات: بفضل هذا المكان، والمعلومات التى تعطى فى بداية الفقرات، تتكون المسرحية كسلسلة من "المشاهد الصغيرة" التى تدخلها إحدى شخصيات العالم الخارجى، وفيها يبدو أن المحكمة تتدخل دورياً طوال القضية. وبما أن محكمة العدالة تتدخل بانتظام، ذلك يعطى انطبعا، أنها مستقرة،

القاعدة ونقطة البداية لكل هذه الأماكن، كما لو كانت لديها القدرة في إعادة تكوين مشاهد الماضي حتى تتحكم بصورة أفضل في العمل الإجرامي.

سبعة وعشرون تغيير مكان تحدد الكوادر بالداخل، ومنها تتدخل مجموعات كثيرة (حتى ثلاثة أو أربعة) في الحوار. ويحددون أيضا التغييرات المسرحية.

الزمان:

الزمان متصل بالطبع بمكان كل مقطع. فهو الذى يحدد نظام الأماكن لأن ما يحدث للمحكمة يحدث للمحيطين بصوفي Sophie، إعادة تكوين حدوث الأحداث التى أدت بها إلى قتل صديقها. هذا التوقيت "للمشاهد" الذى يمتد على عشر سنوات ليس منتظماً، فهو يتكون من سلسلة رجوع إلى الوراء وقذف فى المستقبل. وهو أيضا ليس اختياريًا، لأن تشابك المقاطع يتصل بإرادة إعادة تكوين سرد معقد فى ذاكرة الشخصيات. على هؤلاء أن يعيدوا تمثيل المشاهد بأمر المحكمة أو اقتراح الدفاع. النظام الزمى للمقاطع يحدده الخطاب والحجج، وضرورات إعادة التكوين والفهم، ونمو المواقف وعلاقات القوة. إذن فالذى يوجه الحبكة ليست القصة ولا الحكاية التى تروى ولا مرور الزمان.

بما أن تغييرات المكان والزمان والقيمة عديدة، فإن إيقاع السرد (المونتاج) سريع، ولكن منتظم (بدون تصاعد)، خصوصاً أنه يمكن لمقطع أن يكون به اثنين أو ثلاثة من شخصين يتحاوران، وأن ملحوظاتهم تتلاقى مع ملحوظات متحدثين آخرين، مما يحدث تأثيراً سريعاً.

(لمقابلة طارئة تحدث معنى فجأة)

مشهد ١ - (صفحة ٥٠١): استوديو جزافيهه Yavier (مكان ١)^(١)

مشهد ٢ - (صفحة ٥٠٥): سطح قهوة فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ٣ - (صفحة ٥٠٧): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٤ - (صفحة ٥٠٧): فى مطعم فى مدينة باريس (مكان ٤)

مشهد ٥ - (صفحة ٥٠٨): عند تاجر السلاح فى مدينة ليل (مكان ٥)

مشهد ٦ - (صفحة ٥١٠): حجرة صوفى (مكان ٦)

مشهد ٧ - (صفحة ٥١٢): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ٨ - (صفحة ٥١٤): عند تاجر السلاح فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ٩ - (صفحة ٥١٤): قهوة فى مدينة ليل (مكان ٢)

مشهد ١٠ - (صفحة ٥١٦): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)

مشهد ١١ - (صفحة ٥١٩): حجرة جزافيهه (مكان ٧)

(١) فى هذه المسرحية، الفيت كل علامات الترقيم، لإجبار القارئ لاختيار إيقاعه الشخصى وغالبا لتحديد الطريقة التى يربط بها الأجزاء.

- مشهد ١٢ - (صفحة ٥٢٠): حجرة كولونا (مكان ٨).
- مشهد ١٣ - (صفحة ٥٢٢): كلية الطب (مكان ٩)
- مشهد ١٤ - (صفحة ٥٢٤): على رصيف فى مدينة ليل (مكان ١٠)
- مشهد ١٥ - (صفحة ٥٢٥): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ١٦ - (صفحة ٥٢٨): مستشفى دنكرىك (مكان ١١)
- مشهد ١٧ - (صفحة ٥٢٩): حجرة جزافيه (مكان ٧)
- مشهد ١٨ - (صفحة ٥٣٢): مكتب دكتور شلنسنجر (مكان ١٢)
- مشهد ١٩ - (صفحة ٥٣٤): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ٢٠ - (صفحة ٥٣٦): حجرة جزافيه (مكان ٧).
- مشهد ٢١ - (صفحة ٥٣٩): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)
- مشهد ٢٢ - (صفحة ٥٣٩): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ٢٣ - (صفحة ٥٤٠): سطح قهوة (مكان ١٣)
- مشهد ٢٤ - (صفحة ٥٤٢): مكتب دكتور شلنسنجر (مكان ١٢)
- مشهد ٢٥ - (صفحة ٥٤٢): حجرة صوفى (مكان ٦)
- مشهد ٢٦ - (صفحة ٥٤٢): فى منزل عائلة اوزانو (مكان ٣)
- مشهد ٢٧ - (صفحة ٥٤٥): متحف الفنون الجميلة (مكان ١٤)

سبعة وعشرون مشهداً (٢٨) إذا حسبنا مكان المحكمة فى بداية المسرحية، (صفحة ٥٠١) ملعن عنهم بتحديد مكان، من هؤلاء يوجد أربعة عشر مكاناً مختلفاً، النصف بالتحديد. وبفضل بعض التفاصيل، يستطيع المتفرج أن يتبينها بسرعة. بعد الإعلان عن الجريمة وإعادتها (مكان ١ أو مكان ٢)، تتوالى المشاهد بترتيب أكثر منطقية وليس بترتيب زمنى. يريد منظم هذه المقابلات، الراوى المسئول عن التكوين، أن يقدم المشاهد وفق ترتيب الخطاب، منطق الحجج، الأبحاث والشرح. تمثل المشاهد، و٢٦ رجوعاً إلى الوراء، محاولة أخيرة لفهم رفض صوفى (لطلب الزواج من جزافيه، ص ٥٤٢) وبرودة الجو الأسرى

الحكاية

هل سنتحدث عن الحكاية بالمعنى الذى يقدمه بريخت Brecht؟ لا يمكن الوصول إلى ذلك، لأن فينافر Vinaver - إذا كان مسئولاً فعلاً عن المونتاج - لا يفرض آراءه على العدالة والحب، ليس لديه شرح إجمالى للموضوع. إن مسرحه يشبه مسرح شكسبير Shakespeare كما كان يصفه فى الماضى: "مسرح محجور من القصة، مفتوح بقوة على كل الاحتمالات، غنى بالأصوات بلا حدود، يعطى معلومة عن واقعنا بدون أن يفلقنا فى درس"^(١)

(١) كتابات عن المسرح، لوزان، دار نشر De l'aire، ١٩٨٢، أعيد نشره فى دار l'arche،

من جهة، فينافر Vinaver لا يعطى قصة متضمنة درساً (على طريقة بريخت Brecht)، ومن جهة أخرى، نرى جيداً أن كتابته التى تنتمى إلى مجال التجميع، واللصق، والمونتاج، والنسج، هى مع ذلك كتابة راوى (مونتيير أو كاذب) ينسق خاماته بطريقة تجعل لها معنى (اتجاه). "صورة امرأة" ربما تكون فريدة فى أعمال فينافر Vinaver، لأن هذه المسرحية تحقق توازناً بين غياب وجهة نظر فى اختيار الخامات ورؤية شخصية موجّهة توجيهها سليماً. فهى تتجنب هكذا الشكلية اللفظية للمسرحيات ذات الحوارات المدمرة بالكامل، وفى نفس الوقت هى تجبرنا على التفكير فى مصير وقصة حب. مجالان يصعب أن نبقى بينهما محايدين. تخرج إذن المسرحية من شكلية عالم مؤسسى لمعالجة موضوع كلاسيكى: أمر قضائى وعاطفى.

الزمكانية

إن ارتباط الأماكن بالأزمنة، المكان والزمان من وجهة نظر الفعل لا يحدث تزامناً واضحاً ومصوراً، إلا إذا اعتبرنا مزج المكان العام (كل مسئول عن أفعاله) والمكان الخاص (غير مستجيب للعرض) مثل التزامن بالنسبة لهذه العدالة المعقدة. تضاف التأكيدات النفسية للمحكمة إلى الترددات العاطفية المهتمة لإعطاء مكان - زمان - فعل، هو خليط من الواقع التاريخى والحقيقة الداخلية، والتى مع ذلك تستمر فى الهروب من أى مأخذ.

هذا التزامن، ترابط بين العام والخاص، لا وجود له: لا وجود لأى تناسق، لأن الأفراد "الفاسلين" مثل صوفى sophie يرفضون الانفتاح إلى الخارج، إلى

المجموعة، إلى الشخص الآخر من المزدوج (الأسرة، محيط الطلبة، الحياة الوظيفية) بينما تمنع الموضوعات العامة من الدخول، مليئة بالمقولات رافضين اختلاف الأشخاص. ترى صوفى الآخر (جزائيه فى المقام الأول) مثل حصاة ملساء، كالأشياء "المطلية" الذى تضعه فى جيبها، وترغب فى رؤية ما بداخلها" (صفحة ٥٠٦) لا مكان ولا زمان، إلا بعض لحظات عابرة فى الأشجار، ليس فى وسعها أن تمنح الأمان الذى يشعر به الفرد فى وسط المجموعة. شجرة البرقوق الخاصة بصوفى انشقت ووالدها لا ينجح فى إسعافها.

ربما يكون جدول أنور inoor هو الذى يمثل بصورة أفضل مقابلة "الشاب هورلوبيرلو" والفتاة التى تعض أصابعها" (صفحة ٥٤٠)، وحتى الدم. الجدول الذى يقدم عناصر عكسية ونزاعية هو وحده الذى يمكنه أن يمسك حقيقة البشر وأن يصبح تزامن الصورة المستحيلة (كلمة كثيرة التداول للفن والعدالة).

الصورة

ولكن فى المسرح، هل الصورة وحدها ممكنة؟ أليست الصورة قاصرة على التصوير أو على أكثر تقديم على الوصف الأدبي؟ فى المسرح، الصورة لا يمكن أن تكون سوى نزاعية، درامية، عكسية، بعني صارخ، وتصوير هذه المرأة صارخ إلى أقصى درجة. وعندما يتناول فينافر Vinaver هذا التقديم الشخصى، فهو يقدم الصورة العامة لكل امرأة (وكل رجل). وإذا كان يصعب على هذه الصورة أن تدخل فى إطار، هذا ربما لأن تقطيع الواقع المصور يخضع إلى قوانين أخرى تماماً مختلفة عن قوانين الرسم.

٢ - التقسيم المسرحي

مسرحية - منظر طبيعي أو مسرحية - آلة

لأول وهلة، تعطى المسرحية تأثير منظر طبيعي متغير ومعاكس وليس تأثير صورة وجه آدمى فى مصطلح فينافر Vinaver، هذه الصورة هى مسرحية - منظر طبيعي، "تشابك عناصر غير مترابطة ذات طابع محتمل". نجد سلسلة لقاءات عابرة، لا يظهر فيها دائماً منذ البداية تشابكها السببى. فى الواقع القارئ مصحوب بطابور الشهود الذين استدعتهم المحكمة ويكل الأشخاص الذين تعرفهم صوفى sophie. كل شهادة تضيف درجة للمنظر الطبيعى. وبالتدريج، تظهر الملامح والمنطقين، منطق المحكمة ومنطق شخص مرتبك. وحينئذ المسرحية تكتسب على الأقل ترابطاً ما - وليس منطقاً مطلقاً لمسرحية - آلة - فى التقديم غير المباشر للظروف والمسببات. هذا لأن الواقع يتكون رويداً رويداً بتأثير العصا الخاصة برجل المسرح - المونيتير، الذى يقود بخطى ثابتة المتفرج فى طريقة تقديم الأحداث واسترسال الأحداث.

الكلمة والفعل

كما أن المنظر الطبيعى عندما يذوب الثلج من حوله يظهر وجود مسرحية - آلة وطرق سرية للقارئ الذى يسير، فإن الكلمة عموماً تلعب دوراً مزدوجاً للفعل وأداة للفعل. "الكلمة فعل (ونسميها كلمة - فعل) عندما تغيّر الوضع، أو بمعنى آخر عندما تنتج حركة من وضع إلى آخر، من حالة إلى أخرى" يتولد إحساس بلا تقدم إلا بمتابعة كل شاهد جديد، مع ملاحظة كيف تنتج ملاحظته من نفسها

نتائج. ويلاحظ سريعاً أن كل مقطع جديد هو فى النهاية فى خدمة منطق عام، لتحقيق قام به المفتش فينافر Vinaver أو المفتش القارئ. وعندما يأتى الممثلون ليقولوا الحقيقة، ولو جزئياً أو انحيازاً، فإنهم يساهمون فى رسم صورة معاكسة بصوفى، صورة صينية أو صورة - آلية.

يعيد فينافر Vinaver، ثم القارئ، الحقيقة النفسية السرية لهذه المرأة الغامضة، التى وجدت والذى يستعيد قصتها من خلال تصريحات المحامين والقضاة. هو يعيد صياغة لغة رجال القانون، ويعيد تفاهة مقولاتهم، هو يشير إلى المسيرة المعوجة للإلهام، وبطريقة موازية، هو يعمق معرفتنا لصوفى ومن حولها.

لا يمكن التحدث عن حبكة مهمة بمفاوضات المحكمة أو على السيرة الذاتية لصوفى، بما أن تأثير هذين الحدثين ليس مرتبطاً بخيط سردي واضح وأن المنطق وحده خطابي، ومرتبطة بتعاون القارئ وحضوره، وإرادته الطيبة. ينظر القارئ إلى "الآلة القضائية" وهى تدور فى الفراغ (ص ٣٠) والآلة النفسية الاجتماعية لصوفى. سنلاحظ مثلاً إن بقية الثمانى وعشرين مقطعاً هو "فلاش باك" ضخم مسئول عن شرح الجريمة، وتدور حول مركز: اللحظة التى يغير فيها الحب من معسكره، حيث يتوقف جزائيه عن الحب وتبدأ صوفى فى الحب يسجل المشاهدان ١٢ و ١٤ هذا التغيير بطريقة ذاتية (صوفى): "أعتقد أنتى أحبك"، (صفحة ٥١٢)، ثم بطريقة موضوعية (السيد كتسيه: "صوفى أوزانو بدأت فى حب جزائيه برجرية تقريباً فى اللحظة التى كف هو عن حبها"، (صفحة ٥٢٤)، فى النصف الأول (من ١ إلى ١١)، كل عناصر النزاع موضوعة

فى مكانها: المقابلة التى لم تتم مع جزافىيه، عدم التفاهم العائلى، شراء سلاح الجريمة، على طريقة wayzech buchnez لبوسنر. فى النصف الثانى (من ١٥ إلى ٢٨)، تعاد نفس العناصر، ولكن مع معنى مأسوى للمحتوم، كما لو كان لا يمكن لشئ إنه يوقف الميكانيكية المحتومة، حيث إنه لا العشيق القديم، ولا الأسرة، ولا الدكتور شلنسجر - البديل الإيجابى للأب - يستطيعون أو يريدون فعل أى شئ لمساعدة صوفى، برغم غياب حبكة مستمرة "وممدودة"، يوجد بناء بسيط وذو طابع نظامى، يسمح بإعادة بناء مرور الخيال.

ولكن ما هى الحال بالنسبة "لأهمية الوضع" كل فقرة تجبر الممثل على إيجاد أو إعادة إيجاد مباشر للشخصية، وفقاً لاتفاق تطبيعى يكون تم اختياره. بما أن كل مقطع قصير جداً، فإن الممثل ليس لديه وقت أن يستقر فى دوره وأن يخلق تأثير موقف. ولكن ذلك ليس بالعائق، لأن مهمة الممثل أن يسمع الأصداء من فقرة إلى أخرى، وأن يشعر المستمع بما يدور بين بداية ونهاية الفقرة، ما يسميه فينافر Vinaver "فعل التفاصيل" .

من أجل تطبيع فعل التفاصيل والفعل العام للمسرحية بصورة أفضل، سيتم اللجوء إلى فصول خاصة فينافر Vinaver للحدث، والمعلومة والتيمة.

حدث، معلومة، تيمة

الحدث، "انقلاب هام فى الموقف" هو حدث جريمة القتل، يقوم كل من صوفى وجزافىيه بإعادته مباشرة أمام المحكمة (صفحة ٥٠٢) وبمجرد أن تم المحظور

بدون الحاجة إلى سلسلة شهود، تتركز المسرحية على هدفها: إتمام صورة لامرأة. وتبدو أحداث كل مقطع لا معنى لها، وكثافتها ضعيفة للغاية مقارنة بضربات النار. وبالرغم من ذلك هما يشرحان الأحداث.

المعلومات التي تصل إلى القضاة عن طريق الشهود يجب أن تؤخذ بحذر. على القارئ والمتفرج أن يحكما على صوفى "بروحهما وضميرهما" هو يملك وضعا قويا مقارنة بوضع الشخصيات حيث إنه قادر على مراقبة المناورات المحكمة وضعف مستوى المحيطين بالمرأة الشابة، مما يعطى معلومة إلى حد ما طيبة عنها.

أما عن تيمات المسرحية، فهي ليست موضع اهتمام نظاميا. التيمة الأساسية هي بالتأكيد تيمة غرابية صوفى. بفضل بعض الملاحظات، تكتسب هذه التيمة "وضعا مهما"، ولكنها قابلة للتوسع في مجمل النص^(١). مفهوم التيمة في المسرح ليس مجديا بصورة كافية، ويتحدث فينافر Vinaver عن محاور تيمى، "إن التيمات ليسوا في حد ذاتهم فعالين، ولكنهم يكونون الأسس التي يتولد منها الفعل ويجد ضغطه" بدلا من ذكر تحديد كل التيمات التي تظهر في المسرحية، من الأفضل إعادة تكوين بعض الشبكات الموضوعية بطريقة طباقية محور تيمى هام يمكن أن يكون مثلا المحور الذى يضع البحث عن الاتهام عن طريق المحكمة في مواجهة البحث عن الحقيقة عن طريق صوفى.

(١) يضع فينافر Vinaver خاصية أهمية القضايا في فصيلة الكلمة - الفعل، ونحن نرى أنها تتبع فتا مسرحيا للنزاع التيمى. (من الكلمة كأداة للفعل).

أحداث معلومات، تيمات، يمرون إذن دون أن ينتبه لهم، كما لو كانوا غارقين في الكتابة. يجب أن يتم انتشالهم من النص، كما لو كانت النصية و"الصور النصية" أكثر أهمية من المضمون والأفعال الجسدية.

الموضوع خاص بأى نمط للمقطع (للمشهد" وأى صور نصية؟

صور نصية

بخلاف مشهد مقابلة صوفى مع جزافيه (مكان)، لا توجد حوارات حقيقية بين الشخصيات، على الأقل أحاديث ليست معترضة بحوارات أخرى.

وضع المنطوق العادى هو وضع اثنين، ثلاثة، أو أربعة أحاديث يتداخلون فى نفس مساحة الكلمة، كل مجموعة تعطى حوارها دون ملاحظة الآخرين. يجب على المتفرج أن يقبل هذا الاتفاق الخاص بالتبادل الكلامى.

هذه الأحاديث المتشابكة يخضع كل حديث منها إلى قوانين وحالات صور قدمها فينافر Vinaver فى أنماط عن "الصور النصية". وبسبب تشابك الحوارات، تكون الصور النصية مقنعة فى تكوينها: تكمن قوتها وصدمة فى تأثير المفاجأة الذى تسببه عندما نتعرف عليها.

والهجوم، مثلاً، متواجد بكثرة فى مشاهد القضية. الهجوم يتحدى كثيراً بعد ذلك، فى الدفاع والرد اللذين يظهران بعد العديد من التبادلات.

الجوقة (كورس)، هذا "التتابع من الجمل التى تتلاشى منها شخصية شخصيات المسرحية لى تترك مكانا لتأثير كورالى" يمكنه أن يبدو كالشكل الأكثر حدوثاً، على الأقل من الظاهر، لأن المشتركين - إذا أخذ كل واحد على حدة - ليس لديهم الإحساس بالتواصل فى نفس الرسالة: هم لا يتقابلون إلا من خلال صدف التكوين.

العنصر الخاطف فى الشكل النصى (الوسيلة المسرحية) الأكثر حدوثاً: "جملة (...)" تؤدى إلى مفاجأة كبيرة بالنسبة لما كان منتظراً من الخامة النصية السابقة، عندما تتغير المفاجأة إلى واقع، فى لحظة حدوثها". يوجد واقع عندما ينطق أحد المتحدثين بجملة صدف، وعندما تأخذ هذه الجملة فجأة معنى غير متوقع وبرغم ذلك صحيحاً، فى هذه الحالة يتم نقل هذه الكلمة ذاتها إلى حوار آخر. إن فعل النص مرئى فى السرعة، وليس مرتبطاً أبداً بتطور المواقف الدرامية: "الفعل، على المستوى الجزئى للنص يمكن أن يعرف كالأتى: غير المنتظر، يتحرك فى وضوح، يسبب حركة. لقد تحرك. لقد تقدم".

المفاجأة فى هذه المسرحية تعمل على "مستوى شعرى" من خلال تحركات معانى أحدثتها مجموعة أفكار غير منتظرة بالمرّة. لا يوجد أى خطأ بالنسبة لسير القضية أو مخرجها، ولكن يوجد اندهاش مستمرة فى ظهور الجمل الجديدة التى تعوق الانتظارات.

هذه المفاجأة تحدث بداخل الخطاب. ويفضل هذه الأحداث اللغوية، تتكون خطوة خطوة قصة عامة وحبكة خاصة، برغم أن الهدف الأساسى للمسرحية

ليس بناء سرد مجسد فى قصة وحبكة. تكون المسرحية إذن، بالنسبة للأسئلة ١١، ١٢، ١٣ التى يطرحها فينافر Vinaver، فى الجزء "العلوى"، الخاص بالكلمة - الفعل.

٣ - أساليب الكتابة

إن نظرية فينافر Vinaver للأشكال النصية - وفى رأينا أهم ما فى طريقته - توصل بصورة طبيعية على نظرية أساليب الكتابة وأساليب النصية، وهى أساليب يتولاها فعليا أداء الممثلين.

إذا كانت الكلمة تنطق بحرية، وتدور بلا عناء من متحدث إلى مستمع، فإن الممثلين هم المسئولون عن اتجاهها، باختيار مكانها الأسمى ومكان وصولها. لا تسمع الشخصية سوى شريكها وهذا وفق اتفاق ضمنى، ولا يتأثر بالمتحاورين الآخرين. ويجب على المتفرج أن يحدد مصدر الكلمة داخل مجموعة من ثلاثة، أربعة، خمسة أو ستة ممثلين ويلاحظ توجهها مباشرة، ولكن أيضا بصورة غير مباشرة وبسخرية، كل ذلك فى آن واحد.

سنذكر بعض أهم أساليب هذه الكتابة.

مبدأ اقتحام الكلام

فى كل لحظة يمكن لمحدث واحد وكثير من المتحدثين أن يتدخلوا فى الأحاديث دون أن يدركوا ذلك ودون أن يبدو عليهم أن ذلك يسبب لهم أى إزعاج.

تتواصل هذه الحوارات كما لو كان أى شيء قد حدث، ولكن "تشابك" حديثين بداخل مشهد واحد، أو من مشهد إلى آخر، يحدث فى أغلب الوقت "مفاجأة طريفة": «التواصل الكلامى يتكون بدءاً من عدم تواصل عناصر الواقع ويسبب «وصلات ساخرة» غير محدودة وغير متوقعة (...) كل الرهان (...) موجود فى «المفاجأة الطريفة»، فى "الشعور الكوميدي" الذى يأتى من الوقفات والوصلات غير المتوقعة».

الاسترسال فى الحديث

أحياناً يستكمل الحوار فى المشهد التالى، مما يحدث تأثير مفاجأة، كما يحدث أيضاً الإحساس أن كل شيء مرتبط وأن الأحاديث تستكمل من تحت الأرض، وكل متحدث يواصل فكرته:

السيدة أوزانو: على الأقل هذا الشلسنجر كان رجلاً كريماً وحريصاً على أن تتغذى بصورة جيدة فى مطعم فى مدينة باريس (مكان؟)

فرانسين: لقد انتابنى خوف كبير

السيدة أوزانو: هى التى لم تكمل بعد نموها. (ص ٥٠٧)

تواصل السيدة أوزانو فكرتها: كأنك انتهت مازالت فى مرحلة النمو، ولكن المستمع، بفعل النمو الجنسى المبكر للفتاة، يسمع شيئاً آخرًا.

يجب على المستمع أن يظل منتبهاً ويسمع الاقتراحات الجديد مع صدق الاقتراحات السابقة. وكلما طال الوقت بين الأدوار المرضية، كلما زادت مخاطرة النسيان، ولكن كلما زاد التأثير إذا عملت الذاكرة بصورة جيدة.

وهذا مثال عن أصداء عن نشاط صوفى:

السيدة اوزانو (...) لقد علمنا فقط بعد ذلك أنها كانت تعمل ممرضة فى المستشفى.

جزافيه: هل علاقتك بها سيئة؟

صوفى: يبدو أنها بداية رواية

السيد اوزانو: والعاهرة (صفحة ٥٠٧)

يزيد من حدة جملة الأب أنها تأتى كتعليق بارد متقذر.

الكلمة كرابط

تربط الكلمة بين فقرات متناثرة ومواقف متفرقة. هى "رابط بين عناصر متفرقة" متجمعة. يتبين القارئ أصداء بعيدة، ويقرب علامتين ويستخرج منهما معانى مجازية. مثال الشاى الملتهب الذى تفضله صوفى، ولكن تتركة يبرد. صوفى (فى كولونا): هل نعد شايا؟ ملتهب جدا. أعتقد أننى أحبه هكذا. (صفحة ٥٢١).

هى تفضل الشاى الملتهب، ولكنهما على الأخص تفهم أنها تحب جزافيه. بعد ذلك، ستضمن الكلمات الأخيرة لعشييقها الأول، شلنسجر، هذا العتاب الذى يبدو لا قيمة له:

”تتركه يبرد، دائماً تفعلين ذلك، تقولين أنك تفضلينه ملتهبا وتتركينه يبرد ساعات طويلة” (صفحة ٥٤٣).

الذى تتركه يبرد، هو خصوصاً، حب الرجال لها حتى اللحظة التى يشعرون فيها بالملل ويتركونها.

مقتطفات من اللازمة:

لا توجد شبكات كبيرة من اللازمة (كما فى مسرحية البومة لتشيكوف Tchekhov مثلاً)، ولكن توجد مقتطفات من التعبيرات المتكررة التى تميز تصرفات شخصية ما . على سبيل المثال، صوفى تظهر كإنسانة ”منحرفة فى ثلاث لحظات من قصتها:

(١) صوفى: انحراف

جزافيه: إلى أى مكان؟

صوفى: بدون هدف. (ص ٥٠٥)

(٢) كلودت: كان حريصاً على أن يعرف (...) إذا لم تتحرفى (ص ٥٢٥)

(٣) جزافيه: لا تتركها تقع بالكامل حتى لا تتحرف (ص ٥٤٠)

تعبير واحد يكفى لتوصيف مشوار صوفى، وريط المفهوم إلى تصرفاتها،
ورسم طريقها بالكامل.

عنصر السرعة الخاطفة

بالتأكيد على القارئ أو المستمع أن يهتم بالتقاربات، ولكن أيضا على النص أن يكون مستعداً لإظهارها. فى اللحظة التى يتم فيها الإرسال، تكون الكلمة قادرة على أن تتصل بشبكات النص. يخرج حينئذ من النص "تركز أقصى للطاقة فى حاضر الكلمة"، سرعة خاطفة، هذا الشكل النصى الذى "يحدث فيه رد أو جزء من رد مفاجأة قوية بالمقارنة مع ما يمكن أن تحدثه الخامة النصية السابقة، وفى الوقت الذى تتغير المفاجأة إلى واقع فى لحظة حدوثها" المسرحية مليئة بالسرعات الخاطفة، حيث إنها تتقدم عن طريق سلسلة من الانكشافات. عندما تتعرف صوفى على جزافيه، تبدو وكأنها تمدح أدبه، هى فى الحقيقة تملن - ربما دون أن تدري - المصير الذى ينتظره معها:

"إنك مؤدب. هل تحب الشواطئ الطويلة؟ إننى أحب أنواع الحصى كلها،
إننى ألتقطها وأضعها فى جيوبى، أحب أن أفتحها وأرى ما بداخلها"
(ص ٥٠٦).

إذا كان جزافيه مؤدباً، هذا لأنه ربما يكون أملساً مثل الحصى الملساء، لا شئ يميزه، بدون شخصيته واضحة ومثل الحصى الملساء. صوفى تضعه فى جيبها ، تغريه، تحيده كيف تستخدمه عندما تريد. إذا كان فى استطاعتها أن

تفتح هذه الحصة المساء، سوف يمكنها أن ترى أخيراً ما بداخل جزافيهه، لماذا يحبها أو لا يحبها، لماذا يهتم بها، وسيمكنها أن تحطمه. وهذا ما بالفعل ستفعله مع هذا الشاب الطيب المؤدب فى لحظة خاطفة، مصير جزافيهه قد وصل إلينا ووصل إليه أيضا، مثل النذير أو التحذير.

أسلوب اللغة القانونية:

كشف فينافر Vinaver باستخدامه لغة القضاء - وبتجميع ذكى - من المقولات والمسلمات الخاصة بالمحاكم. على خلاف المسرحيات الأخرى، لا يقدم خطاباً متكرراً، بل يقدم مونتاجاً من السخرية لنصوص مختارة من اللغة القانونية. الخطاب متحجر ويدل على إيديولوجيا وسيكولوجيا طبقة البرجوازية الصغيرة الذى تناولها بارت Barthes فى كتابه "أساطير" Mythologies خصوصاً بالنسبة للغة القانونية فى "دومينيسى أو انتصار الأدب Dominici ou le triomphe de la litterature".

الطريقة التى قدم بها سلوك صوفى تدينها. وفى مواجهة هذه اللغة التى تدينها تحاول صوفى أن تجيب بقدر الإمكان بصراحة المشاهد التى تعيدها والتى تصورها وتستعيدها كإجابات على المحكمة، تتميز بلغة أكثر بساطة، غير محرفة، ليست معتادة على تاريخ اللغة، ويجئ رد الأب عنيقا ويبدو وكأنها تقرير بارد ومقزز.

لعب على المنطوق

ليس من الضروري أن تكون اللازمة شبكة: كثيراً ما يكفى المنطوق، والقافية وعدد المقاطع اللفظية فى جمل الشعر الحر لخلق إيقاع معبر جداً:

"أن أكون مختبئة هذه هى الشهوة لا يا جزافيه
Etre cahée c'est la volupté, non Xavier, Tum, áimes trop je me t áime pas assez"
أنت تحبنى كثيراً وأنا لا أحبك بصورة كافية" (صفحة ٥١٩) القافية توحد هذه
السطور وتمنحهم إيقاعاً شبيهاً بإيقاع الأغنية الشعبية.

اللعب على السجع كثيراً جداً أيضاً Bonachon bourrichon. "ce gar on :
استخدامهم فى صفحة واحدة، يعطى انطباعاً أن هذه الكلمات منشور إعلانى."

الإيقاع

بسرعة فائقة، المستمع (أو القارئ الذى يستعيد النص فى رأسه) يصبح
منتبهاً لإيقاع النص، ليس فقط ليستمتع بموسيقاه، بإخراج مسرحيته
l'ordinaire، اخترع نظام بيانى ليسجل التقسيم الإيقاعى بكل دقة^(١):

وقفة طفيفة: L P

فصل: /

(١) وثيقة واردة فى كتاب دافيد برادبي David Bredby: 'مسرح ميشيل فينافر the theatre of Michel Viinaver، مطابع جامعة ميتشجان، ١٩٩٣، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

ربط:

علامة: ^

سجع، قافية: ●

تماثل: -

إنه من المفيد أن تكتب كل المسرحية طبقاً لهذه العلامات الإيقاعية وأن تكون بعد ذلك هذه التجزئة بنفس دقة الموسيقى. إن المهمة الرئيسية للممثل - الموسيقى هي أن يجد السرعة الطيبة للإلقاء من أجل أن يقوم بدوره وألا يتداخل مع الحوارات المتقابلة للشخصيات الأخرى. لا صمت قادر على الإيماء يستطيع أن يوقف تنفيذ المقطع. في نفس الوقت، يشير الممثل - مع كل مشهد جديد - إلى كيفية تغيير الإيقاع: هو يشير أيضاً إلى اختلافات الإيقاع وتغييرات الإيقاع. إنه يُشعر، ولكن بدون تفاخر، كثافة الطاقة على مستوى جزئى للنص - على مستوى التركيبات شديدة الصغر لكلمات بداخل الرد أو مجموعة الردود - من أجل أن يعبر عن تعدد الكلمة، يجب على الممثل أن يحترم بدقة المقطع، وبصورة خاصة الإيقاع.

الترقيم والطباعة

هما يشتركان بنفس الإرادة فى تدوين إيقاع الإلقاء. أُلغيت كل علامات الترقيم، باستثناء علامات الاستفهام. عندما تبدأ الشخصية تداخل أطول من

المعتاد (أكثر من سطر)، يحدث أن الطباعة تأخذ شكل الشعر الحر، كل بيت يكون وحدة تنفس ونبرة، مُجمل في تكوين النص.

٤ - الشخصيات

كل هذه الوسائل الخاصة بالكتابة تجعل الشخصيات أساساً مكونة بأصوات، بنبرات دقيقة وتكوّن تعدد أصوات والتي فيها كل صوت يسمع مقارنة بالآخرين. الشخصيات - استثناء الشكل المعقد لصوفى - لديها وقت قليل أن توجد كأثر مرئى، تحكى ومشهدى.

تداخل الشخصيات:

فى هذه المسرحية "المكان ما بين الشخصيات يسيطر على الشخصيات": أنه من خلال نظام مواجهاتهم الدلالية، وبنائهم المتبادل سيتمكن القارئ من شرحها.

المواجهة الأساسية هى مواجهة "ممثلين" الدراما ورجال القانون. إذا كان ممثلو الدراما يعبرون بطريقة محايدة إلى حتما فى رواية الأحداث، فإن رجال القانون يتحدثون لغة من خشب، يخلطون المقوليات بلا مهادنة الخاصة بالعدالة والإدانة التي كانت سائدة فى فترة ما بعد الحرب. وعندما ذكر فينافر Vinaver تعبيرات استخدمها فعلاً المحامون أثناء نظر قضية صوفى الحقيقة، بولين دو بيوسون Pauline Dubuisson، إنما أراد بذلك أن يعطى قيمة وثائقية للعدالة التي اتسمت بالنشاط الزائد فى هذا العصر.

كل صوت فى المحكمة يعبر بواسطة تعبيرات جوفاء ومعبرة عن أيديولوجية ذات طابع أخلاقى نستشعر فيها إلى الآن المناخ الخانق لفرنسا فى عهد "بتان" Petain . يظهر الواقع تدريجيًا بفضل الطريقة التى اتبعتها الكتابة.

ولكن نظام "ما بين الشخصيات" يقرأ من خلال لعبة السيتمتريا وتقارب الأدوار التى يؤديها نفس الممثل. "استخدام الأدوار المتعددة لا يؤدي فقط إلى مبدأ التوفير، ولكنه يساهم بصورة فعالة فى معاكسة محاولة إعادة تكوين استمرارية سيكولوجية على خشبة المسرح، ووضع طبقة من هذه المصادقية التى تمنع الحقيقة من المرور".

تجميع الأدوار يفيد أيضًا فى الإيحاء بالتناقضات والتشابهات، وفى الإشارة على سبيل المثال أن دكتور شلنسنجر هو البديل الأبوى الإيجابى للصورة السلبية للغاية للأب، بينما تظهر مدام جيبو M me Guibot نفس الرفق المتصنع كأم صوفى.

هيمنة المشاهد:

كل الشخصيات - باستثناء صوفى - مقدمون وفق مسبباتهم البسيطة. إذن توجد دائمًا "سيطرة للمتفرج على الشخصية" على العكس، يبقى سلوك الشخصية الرئيسية غامضًا.

صوفى تبقى غريبة غير معروفة، بمعنى الشخصية التى تهب اسمها والتى قدمها كامى Camus فى "الغريب" l'Etranger صوفى مثل شخصية كامى

مأخوذة فى آلة قانونية تفوقها وهى تفرضها . هى لا تعلم لماذا فتحت النار . هى صامدة ، ثائرة غريبة على صفائر المحكمة ، غير متأقلمة مع العالم الذى تعيشه . هى تمثل ما تشعر به من جانب جزافىيه عندما توقف عن حبها : "أحست به بعيداً جداً ، غريباً تقريباً" . (صفحة ٥٠٣) هى تبحث هى الأخرى عن الحقيقة ، ولكنها فى تأخر دائم عن الآخرين ، وترفض أن تكذب ، أو تجيب ، أن تحكم أو أن يُحكم عليها . ما هى إذن حقيقتها؟ على طريقة بيراند للو Pirandello صوفى مختلفة مع كل واحد من الشخصيات ، وكل واحد يطالب - على حق - بصوفى الخاصة به . لا أحد يحاول أن يفهمها لذاتها ، ربما باستثناء بدائل الأب والأم ، شلنسنجر ومدام جيبو . هل هى تفهم نفسها؟ على كل حال هى تتعرف على نفسها فى لوحة جيمس انسور James Ensor تحت ملامح هذه السيدة "بانف أخضر وأيدٍ صفراء" ، "تعض أصابعها (...) حتى الدم (صفحة ٥٤٥ - ٥٤٦) . إذن هو صورة لا تشبه ملامح الشخصية ولكنها تُظهر بصورة أفضل الحقيقة الداخلية للسيدة الشابة : بعد أن رفضت حب جزافىيه ، تعبر عن أسفها وحسرتها : تقضم أصابعها حتى تدمى .

كل عناصر الدراما مجتمعه فى هذه اللوحة : مقابلة الشابين ، الأسف فى رؤية نهاية الحب ، العنف تجاه الذات ، الدم المسال الآخر ، الضحية ، لا وجود له فى اللوحة ، كما لو كان قد أصبح إضافياً ، مبعداً فى الهوامش ، الدم السائل ليس دمه ، ولكنه دم صوفى . الطريقة التى وصفت بها اللوحة تُظهر الأسلوب الذى ستفهم به السيدة الشابة ظروف الجريمة .

إذا أسالت الدم، هل هذه علامة أننا فى المسرح، هذا المكان الذى نرى فيه الآخرين يتمذبون، يتقاتلون، دون أن يحثنا ذلك على التدخل، ويسعدنا إلى حد كبير؟ الخيال المسرحى، برغم الفلاش باك، برغم المقاطعات المستمرة للفعل، يجد مكانه بقوة، هو "متعذر الكسر"، هو إذن ليس موضع شك. تبادل المستويين - مستوى المحكمة ومستوى المشاهد - ليس تباعدًا بالمرّة، تمنع الوهم والمطابقة. هى تساهم فى تقوية الخيال المسرحى، وعلى إعادة تصوير القصة والشخصيات.

الخيال المسرحى

آخر محور مسرحى لفيناڤر Vinaver (المحور ١٥، الخاص بالخيال) مقدم فقط فى طريقة التحليل ويخص فقط (محور ٤) ودرجة خيال النص (محور ١٥). هذا المحور لا يمتد إلى تفكير فى "ما قبل الإخراج"، المسرحة أو الإخراج.

الموقف هنا يميل إلى التّوة عن الضعف، لأنه يجبر الممثل - حتى وهو مقسم إلى مشاهد صغيرة وشعاعات مشهد - إلى أن يكون مقنعًا مباشرة، وأن يعيد بناء الواقع فى لحظة، وأن يركز على صحة الفقرات. كل مواقف المنطوق التى تنتج عنه، حتى الجهاز المجلل للمشاهد المختلفة، تعبر عن اهتمام درامى قوى للغاية.

- وفقا لنظرية "ما قبل الإخراج"، فهذه تظهر بوضوح عند قراءة النص، هى ربما تأتى من رؤية المؤلف ولا بنقصها إلا أن تنفذ عن طريق المخرج. هل هذا احتمال يدافع عنه فيناڤر Vinaver بالطبع لا بالمعنى الذى يقوم فيه المؤلف بكتابة هذا الإخراج بالضرورة فى كتابته، لأن فيناڤر Vinaver المنظر لا تقوته فرصة لتأكيد أنه يكتب بدون أن يفكر فى خشبة المسرح. وبرغم ذلك، فى "صورة

امرأة *portrait d'une femme* خصوصاً فى التعليمات المسرحية الأولية وفى الإشارات عن الأماكن وخدع المسرح (صفحة ٥٢١ على سبيل المثال)، فإنا فى Vinaver الكاتب جعل من نفسه مخرجاً، كما لو كان يخشى - بدون تحديد هذه الخدع - أن يفالط من قبل الممثلين القادمين. ويمكن أن يفهم حينئذ (إذا كنا لم نتفق معه) مفهومه المصغر جداً عن الإخراج الذى يكتفى - كما يرى هو - بامتداد الكتابة.

إنه صحيح أن نص "صورة امرأة *portrait d'une femme* يتضمن العديد من التعليمات على الأداء. ولا نتخيل إخراجاً يفالط جهاز المستويين. المكان الوحيد غير المحدد، المكان الوحيد الذى يبقى فيه الأداء مفتوحاً، يخص صوفى: هل هى مدانة من الظروف؟ هذا السؤال عن المسؤولية ليس مجرداً، هو يلزم أداء الممثلين، رؤية العلامات على التصرفات والمسئوليات. سيظهر الإخراج صوفى فى صورة - إلى حد ما - طيبة، سيتجه إلى معنى الإدانة منذ البداية، أو سيجعل منها صامدة، غريبة، ضحية تقريباً.

الاهتمام المكثف:

يسمح عرض الخمسة عشر محور المسرحيين الذين يقترحهم فينافر Vinaver بلاشك إلى فهم العمل الذى يتناوله التحليل فى مكوناته، وتقييم صورته النهائية. لقد تبينا أنها تقع فى الجزء العلوى من الجدول، بجانب الكلمة- الفعل والمسرحية - منظر طبيعى. ولكنها، لديها قابلية أن "تقع"، وأن "تتجمد"، وأن تجد سلطات القصة، والمحاكاة والشخصية المجرمة الكبيرة التى تفتن إلى

حد كبير، ولا هي مدانة تمامًا ولا هي بريئة تمامًا مثل الصورة التراجيدية الكلاسيكية. هذا الاتجاه "نحو الأسفل"، نحو الفعل المستقيم، الدرامي، هو اتجاه لجاذبية ورجوع من فن مسرحي خاص بالمطابقة.

صوفى فاتتة، مغرية حيث إنها مجرمة، صامدة حيث إنها غير مقبولة من غالبية الطبقة البرجوازية، مستعدة للقتل أو أن تقتل نفسها لأن العالم يتعامل معها بصورة خاطئة.

المسرحية ليست فقط بناء شكليًا مثاليًا يركبه التحليل مثل ميكانيكية الساعة السويسرية، هي تتكون مثل "آثر له مفعول وعلى القارئ"^(١) هذا الأثر يتلاقى مع ما يسميه فينافر Vinaver "القيمة" الخاصة بالمسرحية: "القيمة تقاس بقوة الأثر الذى يؤثر علينا (ما تعطيه لأن نشعر، ونتبين، ونفهم) واللذة التى تمنحنا إياها، وكثافة الاهتمام التى تثيره فينا، وعلى الأساليب التى تفعلها لكى تصل إلى هدفها: الفكرة، الشعور، الشحنة الشعرية، الضحك، الإغراء".

"كثافة الاهتمام" مرتبطة فى هذه الصورة Portrair بالتعريف الممكن للبطل، بتحريك التعاطف لها وعدم التعاطف مع المحكمة، وبالقصة التى تثير بالداخل رعب وشفقة، وباللذة التى تتولد من تقليد الأفعال الإنسانية، بالتركيب المعقدة جدًا، المقتنة ولكنها فاهمة تمامًا للمسرحية، بالتعليق لهذه الدراما التحليلية التى نعرف مسبقًا نهايتها، ولكن مع ذلك ترغب فى تغييرها. بهذه الطريقة، تضمن المسرحية اهتمام الجمهور مع إجبار المتفرج أن يقبل المفاجأة والتغيير: "أولا

(١) انظر الشكل المقدم فى الفصل الأول، نقطة ٤ - ٢.

ضمان اهتمام الجمهور. ثم توصيله إلى حالة ما من عدم الاستقرار، تسهيل طريقه نحو تغيير محتمل".

هذه الاستراتيجية تجاه اهتمام الجمهور، يطبقها فينافر Vinaver أيضاً في المسرحية. يتوصل المفترج للمعنى ولتغيير ما هو منتظر، بسبب شعور عدم الاستقرار، وعدم الفهم. هذا هو الحال بالنسبة لهذه "الصورة portait هذه الصورة لا تتضمن إدانة مباشرة للعدالة، ولا دفاعاً لعاطفة الحب. وإنما هي سلسلة توقعات، "نبضات"، صغيرة تشير إلى القارئ لالتقاطها في كل لحظة، وتكرارها يؤدي إلى تكوين صورة، تصوير لا يدعى مع ذلك كما عند بريخت Bracht، أن يقدم بصورة واقعية وناقدة العالم. هذه هي طريقة فينافر Vinaver في إفساد النظام:

"هذه طريقة لإفساد نظام الأشياء دون الإفصاح عن ذلك. كل إدانة (حتى عند بريخت Brecht) تتأدى الدفاع والرد على الإهانة (الرد على المهاجمة؟) المواجهة .. والاسترداد. أوظف نفسى لتقديم عالم بلا قضية (هذه الملحوظة مأخوذة من رولان بارت Roland Barthes) ولكن مزودة بنبضات صغيرة وهي على الأمد البعيد، تهدف إلى إحداث زلزلة كبيرة"^(١).

(١) تمبير "الرد على الإهانة" يبدو غلطة مطبعية. ألا يكون من الأفضل أن نقرأها "الرد على المهاجمة".

استخدام جديد للواقع:

تمر كتابة فينافر Vinaver فى هذه المسرحية على الأقل - لأن طريقته تختلف بلا توقف خلال أعماله - بسلسلة من الهدم غير الواضح والتي بصورة عكسية، تنتهى بإعادة بناء الواقع، ويقود، كما كان يقول بارت Barthes، إلى "استخدام جديد للواقع"^(١).

إنه القارئ (ثم المتفرج) الذى يعيد تكوين القضية (فى تمسفها) والمحيط العاطفى لصوفى وجزافية (فى تعقيد). الصورة عبارة عن بازل Puzzle، وتظهر تحت ملامح لوحة انسور Ensor، أنه لا يقد وجهًا بطريقة واقعية، هو يعنى النفس الإنسانية. الملمح ليس دقيقًا، الألوان صارخة، ولكن الرسم به إجمالاً ما نريد أن نراه فيه.

الواقع، واقع فرنسا عام ١٩٥٣ بأغلبية طبقة البرجوازية الصغيرة ليس متاحًا بصورة مباشرة. لا نجد تقديمًا اجتماعيًا ثقافيًا لهذه الفترة، المسرحية ليست واقعية، على الأقل بالمعنى التقليدى. الواقع بالفعل، ليست شيئًا يعطى مقدما يعرفه فينافر Vinaver ويعبر عنه فى مسرحيته. هو ما يجب أن تعيد بناءه بدقة الكتابة:

(١) رولان بارت Roland Barthes، مقدمة Coréens، فينافر Vinaver المسرح الكامل،

"الواقعية لا يمكننا برمجتها. إنها ما يجب أن نصل إليه إذا حالفنا الحظ، وإذا تجنبنا أن نضع كتابتها فى خدمة أى شىء وجد قبلها، إذا كان الواقع لا يعطى أبداً مسبقاً، على شكل فكرة مثلاً، إذا ظلت دائماً الشىء الذى لا يمكن الوصول إليه، الشىء الذى نحاول بلا هوادة أن نصل إليه مع ذلك". البحث عن المعنى - الذى يعتبر بالنسبة لفيناوفر Vinaver مهمة العمل ذاته. "يهدف إلى المعرفة، وليس لمرض أو إبراز ما هو معروف من قبل"، وهو يتركز هنا فى جدول تصورى، حيث تتعارف الشخصيات وحيث تظهر أخيراً حدوده، قصة مأساوية فى نفس الوقت، هذه الإعادة للبناء، هذه الإعادة لتصور الواقع لا تتضمن خطاباً عن الواقع (إنه تقديم جديد، تشكيلى، كاريكاتورى تقريباً) يقدم فيناوفر رأياً مخالفاً - وهو كان قد قدم أسلوب تحليل "مع تعليق أى مضمون - ويأخذ فى الاعتبار أهم المعطيات التاريخية، الاجتماعية الاقتصادية الثقافية والسيرية التى تسمح بوضع العمل فى بيئة ويستحسن بعض جوانبه غير الجوانب النصية والمسرحية". ولكن أين يمكن البحث عن هذه المعطيات إذا تركنا الحدود المؤكدة للعمل من أجل الفوص فى الواقع؟ هل يكفى القول إن واقع فرنسا عام ١٩٥٣ يناسب جيداً تلك الفترة الثقيلة لأيدولوجية البرجوازية الصغيرة؟. أما عن الظروف السيرية للكتابة، سوف نستمر فى مفاضلة أن نجهلها، كما لو كانت المسرحية هى الدليل الوحيد والأثر الوحيد لوجودهم، وأنها تحبط أى بحث للمسببات الشخصية للمؤلف. إنه غير مريح وغير مجدى إعادة بناء هذا المضمون كلية خارجياً عن النص، لأنه لا يكون نظاماً تاريخياً، سياسياً، اقتصادياً متجانساً، على الأقل بالنسبة للكاتب. إنه من الأفضل ملاحظة كيف ينتشر هذا

المضمون فى النص على شكل أيديولوجية خفية الصامد، بالتحديد لأنه لا يقبل القوانين التى تدين مقدما الضمنية للأيديولوجيا والسيكولوجيا "العالميتين"^(١).

صورة امرأة، نعم، صورة رجل فى مؤلف، ليس بعد

أى أداء؟

بقى أن نتخيل ما هو غير متخيل فى التحليل النصى من كل نوع: أداء الممثلين والإخراج. من هم الممثلون الصالحون لتمثيل هذه المسرحية؟ حتى لو كانت المسرحية تركز على الصورة الداخلية، العاطفية، السيكوساجتماعية لامرأة محبة ولكنها قاتلة، لا يجب أن يكون الأداء نفسياً أو واقعياً، على الأقل بمعنى توحد تام للشخصية، التعبير عن مشاعر معقدة وتلميح لماضٍ كامل أو ثراء كبير للشعور. الثراء والدقة يجب أن يأتيا خصوصاً من الذى لا يقال لأن الكلمة تقطعها كلمة أخرى، ومتصلة بموقف جديد. الكلمة دائماً مقطوعة: الممثل غير قادر على الاستفادة من الاندفاع المكتسب، من التطبيع الأولى، من الواقع فى طريقه إلى إعادة التكوين. إذن يجب أن يعرف أن يتوقف فى التعبير ولا يبدأ فى الحال. تقطيع الجملة فى الأماكن المطلوبة، يجب أن يتم التصور الداخلى لشخصية من فقرة إلى أخرى، ولكن الأداء بنفس النبذة طوال المسرحية. ليس المقصود الإيحاء بالصعود المأساوى فى المشاعر لدى صوفى وجزافيه، ولكن مساواتهم فى المزج والكلام، الإشارة ببساطة عن مكانهم ووظيفتهم فى مجمل التقطيع، ذو انفعالات.

(١) سرقة لغة رجل باسم اللغة ذاتها، كل الجرائم الشرعية تبدأ من هنا" (رولان بارت Roland

Barthes، دومينيس أو انتصار الأدب، mythologies، ياديس، seuil، ١٩٥٧، ص ٥٣

يجب أن يكون الممثل متحفظاً، ذا ردود فعل سريعة، قادراً على التوصل إلى ديناميكية الشخصية في الوقت المحدد. ممثل ماهر من تقسيم هو غير ملزم بتجسيده، ليس مسئولاً عن دور مثل الممثل الستسلافسكى.

ربما يكون الممثل لنص فينافر Vinaver ممثلاً يمزج بين ستسلافسكى Stanislavski وبريخت Brecht، قادراً على أن يكون في الشخصية وأن يبعد أفعاله ومشاعره في اللحظة الآتية، وقادراً على هدم الواقع وإعادة بنائه بعد ذلك.^(١)

هل هذا الممثل موجود الآن؟ في أحسن الأحوال، نعم، عندما يقدم مسرح فينافر Vinaver عن طريق الكبار، من بلانشون Planchon إلى فيتاز Vitez مروراً بمونيه Monnet، سيرو Serreau، فرنسون Françon ولاسال Lassalle. لا يمكن أن نستمر في النصح قبل أن نبدأ في مواجهة هذه النصوص، وأن نحضر الممثلين عن طريق تمرينات مرونة.

(١) على أداء ممثل نص فينافر Vinaver انظر Le Jean - pierre Rayngaert: "jean - pierre Rayngaert: Jouer Le Vinaver"

texte en éclats ميشيل فينافر 'مسرح اليوم'، رقم ٨، ٢٠٠٠ يوصى بقراءة محمل المجلد.

تمرينات تجهيزية

١- تقسيم: تقسيم صوتى لفقرة مع الاستعانة بنظام التدوين الخاص بفيناوفر

. Vinaver

٢- تلاقى: فى إحدى الفقرات، تغيير واختبار مواقف المتحدثين والمستمعين

تلاقى الحوارات.

٣- ارتجال: يحاول المتحاورون نطق نصهم بينما يحاول بقية الممثلين، دون

المساس بهم ولكن بتغيير الوقفات، المواقع فى المكان، النبرات، أن يستعدوا

تركيزهم.

٤- مساءلة: صوفى موضوعة فى مركز المساءلة المتقاطعة حيث يستطيع بقية

الشخصيات على اضطرابها باستخدام عناصر من ردودهم، بينما تجيب

هى بنفسها على كل واحد منهم بجمل من نصها.

٥- حضور: التمييز. بين نمطين من الوجود بالنسبة للممثل: عندما يقول نصه

وعندما يكون على خشبة المسرح بدون كلام وكالمطفل. تنظيم استخدام

نمطين للجسد وللحضور.

٦- ركائز: اختراع ركائز أخرى للممثل مختلفة عن ركائز شريكه، وللموقف

والخيال. رسم التقطيع الخاص بذلك والتقطيع الصغير.

الفصل الرابع

Bernard - Marie Koltés برنار مارى كولتاس
«فى وحدة حقول القطن»
Dans Le Solitude des champs de coton
أو العالم الذى يتاجر فيه

تعتبر مسرحية «فى وحدة حقول القطن» (١٩٨٦) - عن حق - أهم مسرحية للكاتب كولتاس Koltés: وهى عرض أقل من مسرحية «معركة زنجى و كلب» Combat de Nègre et de chien (١٩٨٣)، وأقل إثارة من مسرحية «روبرتو زوكو» Roberto Zucco (١٩٩٠)، وهذه المسرحية تملك هذا التميز الشكلى وهذا العمق المحيّر اللذين يرغبان دائماً فى العودة إلى هذا العمل من أجل الإعجاب بتسويقها الغريب. تعتبر هذه المسرحية قمة فن كولتاس Koltés، وقدرته على خلط الدروب، برغم أنها كثيراً ما تكون موضع بحث، فهى تحمل سرها كله. حيث إن هذا السر لا يمكن أبداً اختراقه، سنكتفى بوصف بعض شروط تشغيله.

سنبدأ الدائرة المقترحة من فن المسرح، فن التعرف على مختلف الموضوعات المتكررة فى الحبكة، وأن نحكى قصة عملية بيع بائسة، وأن نتبين أهم القوى الفعّالة، هذا سيوصلنا بعد ذلك إلى التحليل الأسلوبى للنصية ووضعه فى منطق، وأخيراً سنحاول أن نستخلص القضايا المستترة واللاشعورية، معنى الرغبة المغطّلة وتجارة البشر. اختيار الدائرة وهذا الترتيب للأسئلة أملاه علينا ردّ فعلنا الأول كقراء: نحن نبحت أولاً: عن فهم رهان النزاع الكلامى، لقد استرعى انتباهنا تعقيد الجمل والصور الجمالية فى الأسلوب، بفضل دراسة

هذه الأشكال، الجمل والصور الجمالية فى الأسلوب، بفضل دراسة هذه الأشكال، نأمل فى فهم المعنى ونتائج هذا التعميل للربة.

أول وأهم صعوبة تواجه قارئ المسرحية هى تحديد سبب الربة والنزاع بين التاجر وزبونه. هذا السبب لا يفصح عنه أبداً، لأن البيع لا يتضمن - وهذا نفهمه سريعاً - بضائع عادية مثل المخدرات، السلاح أو الجنس. كل واحد له فكرته الخاصة للقيمة المتبادلة، وهذه القيمة تكمن ربما فى لذة التبادل، القتال، المعركة الفريدة، وتصبح الربة هدفاً فى حد ذاتها.

لا يعنى هذا الافتراض من دراسة تسلسل الصراع، ورصد مرحلة تطوّر المفاوضة والحجج من أجل البيع أو الشراء. أول تمرين مضمون، ولو أنه أصعب من البحث عن إبرة فى كوم قش، يعتمد على استخراج، من كل ردّ، الكلمات البسيطة التى تدل على تقدم عملية البيع والحجة المستخدمة فى هذه اللحظة ذاتها. يمكن فعلاً تخفيضها إلى بعض الكلمات، حالة التفاوض بالنسبة لكل تداخل، مما يُسهل التحليل المسرحى للتييمات والحجج. ولهذا سنقترح بياناً يتناسب بصورة أكبر لديناميكية التبادل وتقدم النزاع.

١ - دراسة الموضوعات: مراحل ورهان البيع.

مقدمة: الأوضاع الموقوفة

تاجر (ردّ نمرة ١):

«هل تريد شيئاً (..) وهذا الشيء، هل بإمكانى أنا أن أوفره لك»
(٩ صفحة). «قل لى ما هو الشيء الذى ترغبه» (صفحة ١٢).

زيــــــــون (ردّ ١):

«ما أريدّه، بالطبع ليس عندك». (صفحة ١٥).

تاجــــــــر (ردّ ٢):

«ليس لدىّ (...) رغبات مشبوهة (صفحة ١٨).

تسمية عملية البيع

تاجــــــــر (٣):

«لقد عاملتك بصورة لائقة (...) وهذا (...) يربطك بي» (صفحة ٢١، ٢٢).

زيــــــــون (٣):

«اعرض بضاعتك أولاً». (صفحة ٢٧).

تاجــــــــر (٤):

«لا أقول ما أملك أو ما أقترحه عليك» (صفحة ٢٧)، (ولكن) «لا ترفض أن تقول لى الشىء (...) الذى ترغبه بشدة» (صفحة ٣١).

زيــــــــون (٤):

«رغبة» (...) انتابتنى، رغبة لا أعرفها». (صفحة ٣٣).

استثناس الآخر - الغضب

تاجــــــــر (٥):

«كنت أود (...) أن أجعل هيتك أكثر ألفة فى عيني» (صفحة ٣٩).

زيــــــــون (٥):

«أغضب» (صفحة ٤٠).

تاجــــــــر (٦):

«لن أغضب بعد» (صفحة ٤١).

زيــــــــــــــــون (٦):

كنت أنتظر منك طعم الرغبة، وفكرة رغبة" (صفحة ٤٣).

اقترح سلام، ولكن مرفوض

تاجــــــــــــــــر (٧):

"اشتري لفيرك..." (صفحة ٤٤).

زيــــــــــــــــون (٧):

"لا أريد أن نجد السلام" (صفحة ٤٥).

تاجــــــــــــــــر (٨):

"أقترح عليك (...) أن تنظر إلى صداقة" (صفحة ٤٨، ٤٩).

زيــــــــــــــــون (٨):

"لا أريد أبدًا هذه الحميمة" (صفحة ٥٠)، لأنه كانت لدى رغبات (...)

وليس لديك ما يشبعها". (صفحة ٥١).

نحو المواجهة العنيفة

تاجــــــــــــــــر (٩):

"لقد فات الوقت (...) يجب أن تدفع" (صفحة ٥٣).

زيــــــــــــــــون (٩):

"لم أستمتع بشيء، لا، لن أدفع شيئًا" (صفحة ٥٤).

تاجــــــــــــــــر (١٠):

"يجب أن تدفع (...) الانتظار، والصبر، (...) والأمل" (صفحة ٥٢).

زيــــــــــــــــون (١٠):

"سوف أصرخ" (صفحة ٥٥).

تاجــــــــــــــــر (١١):

"يجب عليك أن تهرب" (صفحة ٥٦).

زيــــــــــــون(١١):

"أحتاج وقتاً" (صفحة ٥٦).

تاجــــــــــــر(١٢):

"سوف تضطر إلى أن تتنازل" (صفحة ٥٧).

زيــــــــــــون(١٢):

"لن أدفع ثمناً لأغواء لم أنلها" (صفحة ٥٧).

تاجــــــــــــر(١٣):

"ليس من اللائق لرجل أن يسمح باهانة ملبسه" (صفحة ٥٨).

زيــــــــــــون(١٣):

"أقترح عليك المساواة" (صفحة ٥٨).

زيــــــــــــون(١٤):

"لماذا لم تطلب مني أنا ذلك؟" (صفحة ٥٩).

تاجــــــــــــر(١٤):

"احذر الزيون" (صفحة ٥٩).

تاجــــــــــــر(١٥):

"إذا هربت، سأتبعك". (صفحة ٥٩). "ومع أنني لا أرغب أن أتعارك

معك". (صفحة ٦٠).

زيــــــــــــون(١٥):

"لا أخشى ذلك، ولكن أخشى القواعد التي لا أعرفها" (صفحة ٦٠)

تاجــــــــــــر(١٦):

"لا توجد قواعد (...) توجد فقط أسلحة" (صفحة ٦٠).

زيــــــــــــون(١٦):

"لا يوجد حب" (صفحة ٦٠).

تاجر (١٧):

هل قلت شيئاً... (صفحة ٦١).

زيون (١٧):

لم أقل شيئاً... (و...) وأنت... (صفحة ٦٢).

تاجر (١٨):

لا شيء (صفحة ٦٢).

زيون (١٨):

إذن، أى سلاح؟ (صفحة ٦٢).

إذا استخرجنا الجملة الصغيرة من المقاطع الطويلة التى تبدو مهمة، الإبرة التى تهددنا ولكنها النقطة الأكثر تأثيراً فى الحججية، سندرك أن بلاغة النص تتلخص دائماً فى حجة خاطفة وغير مؤثرة. تقدم التفاوض يتبع إلى حد ما استراتيجية منضبطة. فى ١ ، الردود الأربعة الأولى (للزيون والتاجر) تحدد المواقف المتبادلة، فى ٢ ، التاجر والزيون يرفضان تسمية الأشياء بأسمائها، فى ٣ ، هم يترددون بين التقريب والنزاع، فى ٤ يقترح التاجر علاقة صداقة، وليس علاقة تجارية بحتة، وهو ما يرفضه الزيون، عندئذ فى ٥، فى قمة الضغط وفى نقطة متوسطة فى المسرحية (رد ٩)، المواجهة تبدو لا مفر منها، الموقف لا رجوع فيه، الوصول إلى نقطة اللاعودة: يجب الدفع. محاولة المباراة بلا أهداف (صفرين) صفحة ٥٢ قد تمت السيطرة عليها، كل تقريب لوجهات النظر مستحيل.

أكثر من كونها حبكة مكونة من أحداث مرئية وتطور حبكة، تقدم المسرحية كسلسلة اقتراحات مترابطة فيما بينها منطقيًا، سلسلة حجج وردّ على الحجج، هي بمثابة مراحل تفاوض وعملية بيع يصعب فهم التحدى فيها، بدلاً من الحبكة، يوجد عرض حسابي تقريبًا للتييمات الخاصة بأية تجارة مع بإغوائها، ومحاولاتها وضغوطها في هذه المبارزة الكلامية يحاول كل واحد، أن يكسب الآخر، وأن يجعله يقبل خاتمة الموضوع. أخيرًا هل تمت عملية البيع؟ هذا ليس مؤكدًا بالمرّة، لأنه لا يوجد بينهما شيء لم يُسمع، القارئ هو لا يعلم موضوع المراك والرغبة. هل هو الحب، التجارة، رغبة الرغبة؟ ثلاثة طرق، على الأقل، هم خيوط موصلة لنظائر القراءة.

الحب: التاجر لديه حبًا يريد أن يعطيه، ولكنه يؤدّ أولاً: أن يحب من قبل الزبون. ولكن الزبون يرفض أن يقول أنه يحبه: هو يفضل أن يُراعى أكثر من أن يحب هو نفسه. إذن لا أحد يريد أن يتنازل: يقول أو يعطى حبه. أخيرًا "لا يوجد حب" (صفحة ٦٠) لأن لا أحد يعتقد في وجود عطاء بلا مقابل.

التجارة: مهما كان الشيء الذى يُشتري أو يباع، الشارى والبائع يجب أن يكونا متفقين، ليس فقط على السعر الذى يدفع، ولكن على الشيء الذى يُشتري. ومع ذلك، لا يوجد اتفاق ممكن، لأن البائع يرفض أن يعرض بضاعته والمُشتري يرفض أن يطلبها. كل تبادل تجارى متوقف إذا رفض كل طرف أن يضع فى اعتباره الآخر. لا تجارة إذن، بالمعنى الاقتصادى أو الحديثى للكلمة: لا يتبقى سوى أفراد يعيشون فى وحدة.

رغبة الرغبة: برفضهم تسمية أو «تحديد الرغبة»، ينتهى علماؤنا الدياليكتيون إلى الرغبة فقط، وبصورة مجردة، فى الرغبة. إذن فالرغبة فى الرغبة، أو

الرغبة من أجل الرغبة، تصنع فراغاً من حولها، وترفض العالم وحب الآخر بصورة غريبة.

وهكذا تصبح الرغبة انحرافاً يقود إلى الموت بهدم الذات وهدم الآخر. هذه القراءات الثلاث، وهى مفتوحة على افتراضات أخرى، تكوّن على الأقل ثلاث قصص لفن مسرحى "ما بعد الكلاسيكى".

٢ - الفن المسرحى ما بعد الكلاسيكى.

يشبه الحوار بحثاً فى الفلسفة أكثر منه دراما، لا يوجد إلا شخصان، لا يحدث شئ ومع ذلك بشكله، يذكر بالتراجيديا الكلاسيكية: مسرحية لكورناتى Corneille حيث يظهر الكرم من أجل إقناع الآخر بالبوح، مسرحية لراسين Racine حيث لا تجرؤ الرغبة ولا الشهوة بالبوح باسمهما...

ولكن نلاحظ خصوصاً فى الشكل جاذبية للجمالية الكلاسيكية. وسنعطى لذلك بعض الخصائص.

النزاع

يضع نزاع دائم ومفتوح الشريكين فى مواجهة وذلك فى مقاطع طويلة حيث يتبادلون الردّ حجة بحجة وفق قواعد بحث فى المنطق أو القانون. التبادل ليس نفسياً ولكنهما آلتان للكلام، للتفكير وللإقناع، للدفاع عن أنفسهما والرد على الهجوم. إن منطقة التجارة تمحو قوانين علم النفس: هى أكثر مباشرة وأكثر حدة، وأقل عاطفة وأقل شعوراً. ولكن خاتمة عملية البيع سراب، مثله مثل الرغبة، يهرب من أى إمساك ويبعد دائماً. ولهذا الأفعال الجسدية المهمة ليست

الأفعال المرتبة لأداء الشخصيات على خشبة المسرح، ولكنها هي الأفعال الخاصة بمراحل عملية البيع التي لا يمكن المساس بها.

هذه المراحل، هذه المشاهد المجرية للتجارة هي مجمعة دورياً بواسطة جمل تشير إلى حالة التفاوض، مثل ما يحدث في الحجج الطويلة لمقطع كلاسيكي. الإشارة مفيدة للقارئ الذي يتوه في تدافق الجمل "لو كان صحيحاً أن البائع وبحوزتنا بضاعة (...) وأنا الشاربي وتملكني رغبة سرية للغاية..." (صفحة ٢٦) يسبق الاسترداد المواجهة مباشرة: "بما أتى يجب على أن أبيع حتماً وعليك أن تشتري حتماً، إذن..." (صفحة ٤٤).

وبرغم تعقيد الجمل وعدم وضوح الحجج، فإن النص يرتب نقاط ارتكاز، وكما يحدث في الفن المسرحي الكلاسيكي، يعلم المستمع أين هو من كل ذلك.

فأهم القواعد الكلاسيكية مستوفاة: وحدة المكان (المكان محايد)، والزمان (اللحظة الخاطفة للمقابلة حيث يتقابل غريبان)، والفعل (خصوصاً داخلياً). قواعد اللياقة مستوفاة، النبذة مقبولة تماماً والتعبير سليم جداً. بينما يتجه كولتاس Koltes في مسرحياته الأخرى إلى اتجاه معاكس للقواعد، هنا هو يعترضها بدقة ويرتبط بجمالية كلاسيكية، وربما ما قبل الكلاسيكية: جمالية الحوار الفلسفي (الخاص ببلاتون Platon أو ديدرو Diderot، على سبيل المثال) أو جدل العصور الوسطى.

يجب أن نتحدث عن ما بعد الكلاسيكية أكثر من الحديث عن الكلاسيكية الجديدة، لأنه ليس المقصود الرجوع إلى أصول ما قبل الفن المسرحي أو تقليداً للتراجيديا الكلاسيكية، ولكنه انتقال سخرى للقنوات الكلاسيكية. كما لو كان كولتاس Koltes، وهو يعيد بناء الأشكال والخطاب الكلاسيكي العالي، كان

متمسكاً أن يضع بصمته كى تتحصر الميكانيكية. ولا حظ القارئ سريعاً أنه لا يستطيع الاعتماد على النص، برغم شكله الجاد والمطمئن، وأن العمل يرفض إعطاء خاتمة واضحة ويرفض كذلك أى تعاون مستمر ويتأكد أن أى تدخل لغوى من أجل تحليل العمل وأى محاولة للتأكد مع بنيانه يكون غير مؤكد وعكسياً. هذا لا يعطينا من إيجاد القواعد لتشغيل هذا الفن المسرحى، خصوصاً بالنسبة "للأشكال النصية" و"الكرونوتوب".

أشكال نصية:

تقدم المسرحية نفسها كسلسلة تبادلات التاجر، الذى يجب أن يبيع ويبدأ بالحديث، له المبادرة. يبدأ رده عامة بتقرير واقع يتبعه هجوم. ويجيب عليه الزبون بحركة موافقة أو تهريب، ثم يرد على الهجوم، والذى سيرد عليه التاجر قبل الرد على الهجوم الجديد وهكذا.

فى بداية المسرحية، عندما تبدو التبادلات أكثر طولاً وأدق بلاغة، يتبع الرد ترتيباً وفق الأجزاء الأربعة للخطاب الكلاسيكى: مدخل، سرد، تأكيد، خاتمة. يتبع الرد الأول للتاجر بدقة هذا الترتيب بمنتهى الدقة:

- المدخل (أول فقرة، صفحة ٩): يحاول التاجر أن يقنع المستمع بالتاكيد له أنه يستطيع أن يلبي رغبة الآخر.

السرد (٢، صفحة ١٠، ٩) تحكى بعد ذلك تقريره المتواضع مع التاكيد أنه يرد رغبته.

- ثم يؤكد (٣، صفحة ١٠، ١١) تواضعه أمام الزبون مع الادعاء هذه المرة أنه لم يخمن رغبة زيونه وينتظر منه أن يعبر هو عن ذلك.

- فى الخاتمة (٥، صفحة ١٢)، يواصل حججه وينهى باقتراح مزودج: هو يرفض أن يخمن رغبة الآخر وسيلبى هذه لرغبة إذا ما طُلب منه ذلك.

ويكون هذا الرد المكتوب وفق قواعد الفن البلاغى إطاراً جامداً إلى حد ما من أجل توزيع الحجج بتجانس وإعطاء الإحساس بسجن الخصم فى استراتيجيته، مع إجباره على الرد وفق نفس الطريق. وهذا بالفعل ما يقوم به الزبون وهو يرد وفق شكل ثلاثى:

مدخل: هو يرفض اقتراح الآخر. (١، صفحة ١٣).

سرد: يسلم أنه يمكن أن يكون قد أخطأ (صفحة ١٤).

تأكيد وخاتمة: هو يثير التاجر برفضه تلبية الرغبة ويلزمه بالابتعاد (٣، صفحة ١٥).

تناسب الأربعة " أشكال النصية الأساسية هذه الأشكال الخاصة بالبلاغة الكلاسيكية، وهى تنطبق على ردّ أو جزء من ردّ".

"الهجوم، الدفاع، الردّ والتهرب" (فينانر Vinaver، صفحة ٩٠١): الأساليب مضخّمة للغاية لدى كولتاس Koltes، مما يدفع تجاه محاكاة، وحتى تهكم تجاه الشكل الكلاسيكى المحدد: الحجة القانونية. تنضم إلى هذه «الأشكال النصية» أشكال تصميم للغاية. هذه الحركات، وهذه المناورات الكبيره تكون خطاب التجارة، كما يقدمه بارت Barthes:

"الخطاب، هو أساساً، عملية الجرى هنا وهناك، الخطوات، "الحبكات" (...) يمكن أن نسمى هذه المقتطفات من الخطاب أشكالاً".^(١)

(١) رولان بارت Roland Barthes: "أجزاء من خطاب غرامى" Fragments d'un discours amoureux, Paris, Seuil 1977 P. 7.

تتضمن المسرحية إشارات عديدة على الحركات. من هنا نجد أشكالاً محددة: خط مستقيم وانحناء ، صعود ونزول خط مستقيم وفارق، أصفار مستديرة تماماً، لا يمكن تداخلها فى بعضها البعض" (صفحة ٥٢). الأشكال الخاصة بالخط المستقيم والانحناء التى تتصل بالشخصيتين، غير مطابقين والتقاؤهما النهائى غير محتمل. مواجهتهما غير درامية ومشهدية، مهما يكون حال شكل هاريهما. يتجه الزيون من نقطة إلى أخرى، ويقف التاجر فى طريقه، سرعتهما مختلفة، هما يتحركان «وفق مخططين متباينين» (صفحة ١٨) ولكنهما دائماً "فى حركة، فى انتظار، فى تعلق، فى انتقال" (صفحة ١٩). هذا للتأكيد على أهمية المكان واللحظة، والكرونوتوب الذى يميزهما ويكونهما.

كرونوتوب (الزمكانية)

الكرونوتوب الذى يميز بصورة أفضل هذه الحركات وهذه المقابلة هو الكرونوتوب الخاص بعملية البيع «هذه المعاملة التجارية (...) التى تتم فى أماكن محايدة (...) فى أى ساعة من النهار أو الليل» (صفحة ٧). إذا كان المكان محايداً، والزمان غير محدد، هذا لأن المشهد يدور فى مكان غير واقعى، ولا حتى حقيقى، ولكنه فقط مذكور فى الحوارات وليس له وصف داخل التعليمات المسرحية.

هذا الزمان - المكان يرمز له باللغة وحدها، كما يحدث فى تراجيديا أو كوميديا كلاسيكية. تبدو بداية المسرحية كتذكرة للكلمات الأولى من مسرحية المشاجرة La Dispute (مسرحية أعجب بها كولتاس Koltes وهى من إخراج شيرو Chereau): "اللغة تخلق المكان عند ماريفو Morivaux كما عند كولتاس Koltes. حتى لو كانت المسرحية تعطى بعض الدلائل عن بيئة حضرية مع مخلفات ملقاة من الشبابيك" (صفحة ١٢)، فإن المكان واللحظة مجردين، مقطوعين من الواقع، خياليين، وحتى استيهاميين.

وهكذا عملية البيع، عندما تتخلى عن صيغتها المحلية والكريهة، فإنها ترتفع إلى مرتبة التجارة الروحية واللفوية، ويصبح هذا الكرونوتوب المجرد الذى تحاول فيه تناقضات النص أن تتخلل: التضاد بين تأثير الواقع والأمثلة، الظل والضوء، الرغبة ورضاءها. هو يرتفع إلى صف محازى لتجارة البشر، إذا كان الأمر يخص أموال أو جنس أو كلمات. من أجل أن يكون له وجود، الظلام المريح (الذى يجىء ذكره كثيراً فى الرد الأول للزيون (صفحة ١٤، ١٥) والضوء الذى يهدد (الذى يوجد فيه التاجر) يتقابلان فى الشفق (صفحة ١٠) لعالم يتم فيه البيع. المكان واللحظة لا أهمية لهما إلا إذا سهلا سير التقارب، ثم التجارة وأخيراً المقابلة. عملية البيع هى هذه اللحظة المختبئة، هذا المكان بلا زمان حيث ينتهيان قدرياً بالالتقاء، على نهج شخصيتى Jacques le Fataiste لديدرو Diderot: چاك القدرى كيف تم لقاءهما؟ بالصدفة، مثل كل الناس. ما اسمهما؟ ماذا يهمن فى ذلك؟ من أين جاء؟ من المكان الأكثر قرئاً. إلى أين يذهبان؟ هل تعلم إلى أين نذهب؟.

ولكن عكس هذه المقابلة المجهضة، هذه عملية البيع غير المحددة، يكون المكان روحانياً ومرغوباً "لوحة حقول الطقن".

الوحدة هى فى آن واحد حالة روح، مكان ولحظة فى الليل. يذكر الشخصان هذه الوحدة خمس مرات (صفحة ٣١ - ٣٥ - ٣٥ - ٥٢ - ٥٦) مثل المكان - الزمان الذى يحبان التواجد فيه. الوحدة هى الوجه الآخر لعملية البيع، عالم جميل وناعم مثل القطن، مكان محتوم واستيهامى، جنة حيث يمكن للبشر أن يعيشوا خارج أى نزاع، أو تجارة البشر، فى اتحاد وثيق مع الطبيعة أو الأم، عالم يستقبلهم، إذا كانوا فى وحدة (صفحة ٢٥) أو أزواجاً (صفحة ٣١، ٥٢، ٥٦) هذه الوحدة القطنية هى عكس الوحدة المعذبة، "الوحدة الحقيقية، يعنى الوحدة التى تعذبنا، والتى تأتى ومعها رغبة القتل" (بافيس Pavese).

ربما يكون من الضروري فعلاً ترك هذه الوحدة، وحدة العذاب أو وحدة الزمان والمكان، من أجل الذهاب إلى مقابلة الآخر، حتى إذا اقتضى الأمر قتله. عملية البيع تعطى للبشر فرصة الاقتراب، الالتقاء "مع عنف العدو أو رقة الأخوة". (صفحة ٤٨).

القوى المتواجدة:

ماذا تمثل بالتحديد هاتان الشخصيتان؟ بما أن هدف الرغبة غير معروف وأنه غير معرّف، فإنه لا يمكن تحديدهما بصورة فردية. إنهما ممثلان سيمتريان: الأول: يريد أن يبيع والثاني: يريد أن يشتري. ولكن ماذا بالتحديد؟ ويمكن استعارة صورة جميلة استخدمها كولتاس Koltés منذ عام ١٩٧٠، حتى قبل أن يكتب روايته، ولكنه كان مصمماً على تنفيذها، إنهما مثل مركبين الواحد عكس الآخر: "فى العلاقات مع الشخصيات، إنه يشبه إلى حد ما مركبين موضوعين فى بحار هائجة، وفى اتجاهين عكسيين، حيث تتعدى الصدمة بكثير قوة المحركات".^(١) التاجر والزيون هما هذان المركبان المسببان للعاصفة بمجرد مواجهتهما ببعض.

لا يجرى أن نفرّق بينهما نفسياً أو طبيعياً، يبدو - إذا ما حكمنا فقط بالنص - أن كولتاس Koltés قد اختار أن يوحد، ولا يفرق، طريقتهم فى الكلام، حتى إذا

(١) خطاب من كولتاس Koltés إلى هوبير جينيو Hubert Gignoux، فى ٧ إبريل ١٩٧٠ .

(٢) لقد فكرت فى البداية أن أضع وجهاً لغنى زنجى شعبى ومغنى ردى: مفهومان للحياة مختلفان تماماً وهذا ما يهم. عندما تكون المسافة بين شخصين كبيرة إلى هذا الحد، ماذا يتبقى؟ الدبلوماسية يعنى اللغة. هما يتحدثان أو يقتلان بعضهما. إذن هما يتحاوران، ولكن ليس لأنهما متحابان». (كولتاس Koltés، مأخوذ من حوار مع كوليت جودارد Colette godard، Le Monde فى ١٩٨٧/١/١٢).

كان كولتاس قبل ذلك وفى أول إخراج (مع ممثل أبيض يقوم بدور الزبون وممثل أسود يقوم بدور التاجر) قد رغب فى إيجاد مسافة بينهما^(٧)، وأن يحدد القوى التى تكيف بينهما الجذب - الدفع. هذه القوى تجد اندفاعها فى ذاتها.

وجذبهن لبعضهن الرغبة فى التقرب من أجل مداعبته أوضريه. هذه القوى تكوّن سلسلة تناقضات حية تشكل المسرحية على كل المستويات (الأسلوب، التيمات، الحكاية، العمل). هى الأسود والأبيض. القضية وعكسها، تعارض منطقى. هى تحتفظ بتجريد الشكل بالمعنى الألمانى لكلمة Figur: صورة ظليلة، شخصية. إلى هذا المستوى الفعلى (٢) يضاف - كما رأينا - المستوى (٢) للشكل التعبيرى، "حركة جسد فى عمل" (بارت Barthes، ١٩٧٧، صفحة ٧) ذات شكل خارجى لقوة مختبئة ولجسد. يبقى لنا أن ندرس المستويين الآخرين: فى A، أشكال الأسلوب التى تذكر بالكلاسيكية:

فى ٤، أشكال اللاشعور واجتماعية تنتج عن ارتباط المجرد بالمجسد.

٣- تحليل أسلوبى: النصية ومنطوقها.

تظهر المسرحية نصية مرفهة ومعقدة على أسس تبدو ظاهرياً مستقرة خاصة بفن مسرحى ما بعد الكلاسيكى حيث تشغل مقدمة خشبة المسرح الهدف من عملية البيع. هذه اللغة المعتنى بها كالشعر والدقيقة كمرجع قانون تجارى، ليس فقط فى خدمة الشكل الدرامى، هى تمتلك استقلالاً حقيقياً (إلى حد أن القارئ غير المنتبه، المأخوذ فى الجمل، ينسى أحياناً الخط الدرامى العام). ومع ذلك فإن الفن المسرحى والنصية مترابطان جداً: كل وسيلة أسلوبية تمتلك وظيفة مسرحية، وبالعكس. من هنا تأتى أهمية التحليل الأسلوبى المفصل الذى

لا يكون أدبيًا صرفًا، ولكن يكون أيضًا منتبهاً إلى وضع المنطوق الخاص بالمرحبة ونصيتها، كما ينبه إلى ميكانيكيات المسرحية.

الأسلوب البطولي - الهزلي

منذ الجملة الأولى، يلاحظ القارئ سعة وتعقيداً ووضوحاً كلاسيكياً للنص، جملة الطويلة، حيث تتناوب الحوارات والوصف، تذكر بوعظ لبوسويه Bossuet، ويبحث لفينيلون Fenelon، وحوار متحذلق لماريفو Marivaux. لا يكون مستوى اللغة أبداً محايداً، لكنه مرتفع، وراقى، وهو لا يتراجع، أما بعض التعبيرات السوقية أو المعتادة (يا ولدي Petit Pere، صفحة ٤٦، cul، المؤخرة صفحة ٥٦، ٥٧)، ولكن تبدو كأنها قد أطاحت بها الجملة. الكتابة هي أكثر من محاكاة، لأن المحاكاة تكتفى بتقليد طريقة حديث مع الاحتفاظ بتقنياتها ولازماتها وهي تتكرر بطولي هزلي لنموذج كلاسيكي، على طريقة القرن السابع عشر والثاني عشر، بأسلوب راقٍ، يتم استرجاع حقيقة مبتذلة، والنشاط غير المشروع للشريرين.

هذا الأسلوب الراقى والمتحذلق، هذا التقليد للكلاسيكية يتم بواسطة بعض الوسائل البسيطة، من بينها: استخدام "on" الناس بدلا من أنت "tu" و "vous": "نكون نحلة وقفنا على زهرة غير جميلة، نكون خطم بقرة (...)"، نصمت أو نهرب، نتأسف، ننتظر، نفعل ما نستطيع..." (صفحة ١٤).

- الجملة ذات الأدراس، ذات الطول المتوسط، من خمسة عشر إلى عشرين سطرًا، باعتراضات وأقواس: فهي تخلق نوعًا من التعليق، تؤخر الخاتمة بدعاية لا تخلو من السخرية مرتبط بترتابة المعنى النهائي.

- الجملة الناقصة، هي توضح روابط التبعية، خصوصاً باستخدام (الذى - التى) "que" فى شلالات من الجمل مرتبطة بعضها ببعض.

- الترتيب البلاغى للخطاب: هو يخلق جمالاً متوازنة جداً، ذات ركائز قوية ، وتظهر البناء. الجملة المعقدة والمارغة تصبح حبكتها الكلامية، ذات السير اللانهائى. روابط منطقية "...c'est que...c'est que...et que...car si... céstque..." ("si vous") تنظم ترابط الأفكار، وتُظهر بقوة منطق التفكير. هذه الروابط لديها تأثيراً على الإيقاع وتوضح السيمتريات، والاختلافات، والعلاقات الشكلية للجديلة التى تدور بلا جدوى. تتحلل الجملة عامة بطلعة طويلة، يتبعها نزول قصير، مما يعطى تأثير بطء أو تأخيراً مع سرعة الجملة الختامية. كل متحدث يحب أن يلعب بتأثير إعلان، انتظار وتعقيد، قبل الخاتمة - المفاجأة. وهكذا بالنسبة للزبون: "أما فيما أفضله... (يتبعها عشرة أسطر)، لن تناله بكل تأكيد". (صفحة ١٤).

يملك الأسلوب البطولى - الهزلى تقليداً طويلاً أدبياً وسيطر تماماً على تأثيراته. هو لا يهدم الشكل الكلاسيكى، بل يقويه. لهذا لا يجب أن ندهش أن تلجأ المسرحية إلى وسائل أسلوبية راسخة للكلاسيكية.

أهم الوسائل الأسلوبية.

١- الحكم.

جمل كثيرة - كل الجمل التى لا تشكّل تبادلاً مباشراً بين شخصية تكون فى الحاضر خارج الزمان، لأنها تعبر عن حقائق عامة التى يحب المتحدثون أن يتواروا وراءها. هذه الحكم، تقخم الكلام كما عند كورنای Corneille، تعبر عن حقائق قاطعة وفارغة:

- "لا خجل من أن ننسى في المساء ما سنتذكره في الصباح" (صفحة ٤٣).
- "الصداقة أكثر بخلًا من الخيانة" (صفحة ٤٩).
- إنه من العته أن نرفض واقية مطر عندما نعلم أن السماء ستمطر". (صفحة ٤٩).
- أحيانًا هذه الحكم تعبّر عن بداهات.
- "التاجر البارع هو الذى يحاول أن يقول ما يريد الشارى سماعه" (صفحة ٤٧).
- "يمكن السفر طويلاً فى الصحراء بشرط أن تكون هناك نقطة ارتكاز فى مكان ما (صفحة ٤٧).
- "يمكن استعارة رغبة أسهل من استعارة ملابس" (صفحة ٤٤)
- الحكم تحب أن تلعب على تأثير عمق غامض:
- "عندما يلتقى رجلان لا يكون أمامهما سوى خيار واحد هو أن يتعاركا" (صفحة ٤٨).
- ويمكن للحكم أن يجدوا بطريقة شبه تلقائية شكل بيت الشعر الإسكندري:
- "يمكن سرقة رغبة ولا يمكن اختراعها" (صفحة ٤٤).
- إن الحكم تتم عن ثقة فى النفس. ولكن الحكم الخاصة بكولتاس koltes، على عكس الحكمة الكلاسيكية، لا تركز على أيديولوجية ثابتة، لا يمكن مناقشتها نحن لا نستطيع فهمها، لأننا لا نشاركها الافتراضات الأيديولوجية التى تؤكدتها ضمناً أو عكسياً.

بواسطة هذه الحكم المخترعة والجائحة، يدعى الخطيبان المتصنعان التأكيد على عالم مرجعى يحاولون فرضه على الآخر، ولكن لا نستطيع التعرف عليها أبداً: احتمال ضئيل مع مثل هذه الافتراضات، ومهما كان المنطق الخاص بحجيتهم، أن يتوصلوا إلى الاقتراب الواحد من الآخر.

خطابهم يُظهر - عن طريق أحكام مستمرة عن القيمة - تلميحات لما يجب فعله من أجل أن يكون "على المستوى" الملائم للفكرة العالية التى يتخيلونها عن حجمهم. هذه التقديرات النفسية أو السيكولوجية تعبر عن نفسها مثلاً بواسطة الظروف العديدة للمنطوق التى تشكّل فكر المتحدث: "إننى أقترح عليك، بحذر، بجدية، بهدوء، أن تنظر إلى" (صفحة ٤٨) هذا ما يقوله التاجر للزبون، وهو يستعيد لنفسه صفات الحذر والجدية والهدوء.

بقية الوسائل أكثر تداولاً ورؤية، هم يشكلون المدفعية الثقيلة لهذه النصية:

٢- التكرار.

بعض التعبيرات تكررت بتغييرات طفيفة، مما يثير دهشة القارئ: ويتساءل إذا كان ذلك يخص عدم قدرة الشخصية، وما يؤرقه هو أو أن المؤلف يحاول أن يدخل لدى القارئ شعوراً بالخلط أو أثر رعب أيضاً؟

فى الرّد الأول للتاجر، يعاد تعبير "Homme ou animal" سبع مرات، ولكن بأشكال مختلفة قليلاً. كما حدث للمقطوعة الموسيقية Bolero للموسيقار رافل Ravel أو مسيقى فيليب جلاس Philip Glas، هذا التكرار المتغير يقلق المستمع الذى سيتأثر بطريقة هذا الاستحواذ.

تعمل بنفس الفكر ولكن بصورة أكثر حذرًا. اللازمة الخاصة بالوحدة تكون شبكة من اثني عشر تكرارًا (صفحة ٣١، ٣٥، ٣٥، ٥٠، ٥٢، ٥٥، ٥٦). أحيانًا تكون الوحدة المتخيلة كحقل قطن (صفحة ٣١) هي التي تبهرهم، بينما نظنهم "في غابة المدن" (إنه من الواضح أن نلاحظ أن العنوان يذكرنا بعنوان مسرحية بريخت (Brecht)، وأحيانًا أخرى تكون وحدة العزلة التي "ترهق" (صفحة ٥٦) الرجلين، وحدة يريدان الهروب منها، وحدة فردية ووحدة لشخصين، عندما يشعمران أنهما معزولان في الليل من أجل إتمام عملية البيع المستحيلة. وحدة المدن أو وحدة الحقول، هذه اللازمة، بقيمتها المجازية تُمسك بمجمل النص كعكس عملية البيع والمبدأ ذاته للتعارض.

٤- تأثير السيمتريا.

البطاقة الكلاسيكية للنصية تتأكد في الإعادة المستمرة لبعض الصيغ سواء بالتكرار البسيط لصيغة جملة "حاول أن تلحق بي (...) حاول أن تجرحنى..." (صفحة ٦٠)، سواء كوسيلة للإجابة على كلمة سابقة، كما في بداية الردود ١ للشخصيتين:

التاجر: "إذا كنت تمشى..." (صفحة ٩).

الزبون: "أنا لا أمشى..." (صفحة ١٢).

هذه التأثيرات المتوازية تؤكد تأثير التشابه بين أطراف المراك:

- التاجر: "هل قلت شيئاً (...) أنا ربما لم أسمع..." (صفحة ٦١).

- الزبون: "أنت لم تقترح شيئاً (...) أنا لم أخمن ... " (صفحة ٦١).

٥ - بدايات المقاطع.

كل ردّ جديد، بعد تدخل طويل، بحاجة إلى إعادة شحن السرد، وأن يعيد تشكيل النزاع، وأن يسيطر على انتباه المستمع الذي أرهقته كثرة الجدل الفارغ، وأن يدفع بالحجّة عكس حجّة الشخص الآخر. الردّ يبدأ دائماً بموافقة سابقة كاذبة تسبق الدفاع عن الهجوم:

"أنت على حق في التفكير في..." (صفحة ١٦)

"ومع ذلك..." (صفحة ١٨)

"حتى إذا فعلتها..." (صفحة ٢٢)

٦- التشبيه.

شكل موجود بكثرة في الحوارات. التشبيه يخصص في أغلب الأحيان الشخصين وهما في عراك. التشبيه دائماً ما يكون غريباً ومفارقاً، وهكذا كثيراً ما يتم تشبيه الشخصان بالعناصر الآتية:

"كالهنديين، بجانب المدفأة..." (صفحة ٦٠)

"نحلة وقفت على زهرة كريهة..." (صفحة ٢٤)

"صفرة مستديران، لا يتداخلان..." (صفحة ٥٢)

٧- السخرية والتهكم.

كل شيء فى المسرحية (ينبهننا إلى المقدمة الموضوعية خارج المسرحية كإشارة علمية من المؤلف "المريض" على راحتنا فى القراءة) "حديث يشمل ازدواجية فى المعنى" (صفحة ٧)، كل شيء يجب أن يؤخذ بسخرية، مُجمل الاقتراحات على عملية البيع والاصطلاحات الفردية. يحاول كولتاس Koltes، وينجح فى ذلك، الرهان، أن يضع المسرحية بالكامل فى هذه التركيبة، وأن يقنعنا أن هذه المناقشة على لاشئ يذكر.

والسخرية مستمرة إذن وبهذا المعنى هى قريبة من التهكم كما كان يعرفه جان جاك روسو Jean - Jacques Rousseau: "إنه قول كل شيء بنفس النبوة هو التهكم من الناس دون أن يشعروا". ومن قول كل شيء بنفس الجدية المعقدة والساخرة تأتينا فى المسرحية، القوة الضاحكة واللياقة الأسلوبية الرائعة.

٨- الاستعارة (الأسلوب المجازى)

يتواجد التشبيه والتهكم يحكما أسلوب المجاز الذى يستند على مواجهة بين التجسيد والتجرد، خصوصاً فى "فى وحدة حقول القطن"، لأن "المجاز يصور التجرد تحت ملامح التجسيد"^(١). التجسيد، هو مظهر المُهمشين وهما يقومان بعملية البيع بأسلوب عادى للغاية. التجرد، هو المناقشة العلمية على المبادئ المجردة للتجارة والغيرية، لباقية التكوينات ومثالية الحذقة الكلامية. البطولة الكوميديّة توتر هذه المبادئ العكسية الواقعية غير المهذبة لموقف خسيس والمبالغة الشعرية للنزاع الفلسفى.

(١) بول ريكور La Metaphore vive: poul Ricoeur، باريس، Sevil - Paris، عام ١٩٧٥،

(صفحة ٤٩).

كل هذه الوسائل الأسلوبية تعتبر علامات نصية واضحة، مع عكسية ساخرة وتهكمية مع دنو عملية البيع. جملة نحوية سليمة، ولكنها فارغة، مبهمة في دقتها وممدودة حتى الانفصال، ذات منطق كامل في تركيب الجمل، ولكن دلالتها غير مؤكدة، بها روابط منطقية مهمتهم طماننتا: هذه هي بلاغة هذا الخطاب. الشكل يشبه بيت الشعر الإسكندري، يحدث تأثير مفاجأة، ثم تعود وانضباط. أسلوب يؤخر بقدر المستطاع القمة، الخاتمة، سقوط الضغط، وإذن التغاؤل، اللحظة التي يلاحظ فيها القارئ أنه دائماً كان مقاداً ولكن بجمال.

هذه النصية تحمل أيضاً كل علامات المسرحية وموقف المنطوق.

موقف المنطوق

في الواقع إن النص مسجل في موقف تحدده فعلاً إشارات مكانية - زمانية، وخصوصاً وصف الحركات. حتى بدون إشارات مشهدية ویرغم تجريد المناقشة الفلسفية، فإن الحوار يكون دائماً موجوداً في مكان حيث تحاول الارتكازات الحركية، والتفيسية، والبلاغية والجمالية أن تجد لها مكاناً وخصوصاً تتلائم بعضها ببعض. يجب على الممثل، بكثير من الثقة بالنفس، أن يحمل الجمل لكي يساند التشكيل. التأثيرات الأدبية الخاصة بالسمتريا، والإعادة، والمجاز، إلخ، تتجج في أن تكون موضوعية، وأن تجد لها مكاناً وإيقاعاً في منطوق الممثل. الممثل يلعب بالنص يجعل مسافة بينه وبين النص، يسمع نفسه وهو يتكلم كما لو كان يحاول أن يضع نفسه خارج اللغة. "إنه يرى اللغة" كما يقول بارت Barthes علاقته بهذه اللغة ما بعد الكلاسيكية، المتحدلفة، الساخرة هي لغة مستمع لغة أجنبية. تأثير الغرابة يظهر هذه الأشكال للأسلوب برسمها في المكان، وأخذها على أنها إشارات تمثيل، وليست كأشكال مجردة وخيالية.

الإيقاعية فى أغلب الأحيان مستوحاة من تركيب جمل وترقيم كلاسيكيين جداً. الإيقاع الثلاثى للجملة، الإيقاع الأقصى للجملة (مكوّن إذن من مقاطع ذات أحجام متدرجة فى الحجم)، الطول غير المحتمل، كل هذا يجبر، على رايه مجمل التكوين، حتى لو أن جملاً اعتراضية تغيّر من خاتمة الجملة. وفى نهاية بعض التبادلات، عندما يصبح واضحاً أن موضوع المناقشة سيظل دائماً فى الظل، وأن المناقشة ليست سوى تضییع وقت وهدف فى حد ذاته، نحن نفهم أن الموضوع مجرد مبارزة كلامية، وأنتا إذا كنا نتكلم لكى لا نقول شيئاً، على الأقل يكون ذلك دائماً بإيقاع.

يكون التقطيع الكلامى أكثر دقة. هو يسهل تنفس الممثل، بدون توقفات نفسية، ولكن بتسجيل لحظات صمت ونصف - صمت كما يحدث فى المقطوعات الموسيقية. لا توجد نُقط وقوف، ولا نص مصتفر. ولا تعليق ضمنى. كما لا توجد إشارة مشهدية تؤثر على معنى النص، بخلاف المقدمة (صفحة ٧) والتي يعرفها القراء فقط (على خلاف المشاهدين): نص مُرافق يعرف عملية البيع على طريقة قاموس قانونى من القرن السابع عشر، مع دعاية متحفظة، والذي يعطى مفتاح المسرحية بالمعنى الموسيقى وليس التفسيرى.

إذن المسرحية لا تمثل عالماً؛ ليس لها وظيفة مرجعية، ولكن شعرية فقط. الوظيفة المرجعية هى الأقل استخداماً من الوظائف الست للغة كما يقدمها جاكبسون J. Jolson.

الوظائف الأكثر مشاركة هى استخدام اللغة لنفسها (وظيفة شعرية) ومرجعية النص لنفسه (قيمة لغوية): إنها ليست مرجعية ذاتية، ولكن على أحسن تقدير،

ضمير الشخصية للكلام، أن يقول، أن يتصل مع آخرين، تركيبة مقنعة، هي خاصة بالشخصية وليست بالشكل الإجمالى للمنطوق، التأكيد على الشكل يؤكد على شعرية المسرحية، إلى حد أن يجعل من التعبير الفنى والجمالى للكلمة هدفًا فى حد ذاته، الوظيفة التواصلية - الإبقاء على الاتصال برغم كل شيء - هي أيضًا واضحة جدًا: التكرار، التعبيرات المعادة، إعادة الكلمات تشارك فى الإرادة بالإبقاء - برغم كل شيء - على العلاقة مع الآخر.

إن الحوارات ليست معبرة عن معنى النية فى التعبير عن العالم الداخلى للمتحدث وتعطى شاعرية سهلة:

ليس المقصود أبدًا إعلام الشريك (وظيفة تعبّر عن مفهوم المجهود)، ولكن العمل على عدم استقرار الشريك، وتحريكه بالأمس ويجعل غير مفهومة.

النحو ووسائل إعلام.

الجملة ذات الانحناءات الكثيرة، البلاغة الكلاسيكية الجديدة لحججهم يكوّنون العملة الوحيدة للتبادل، آلة نصية رهيبة تقف على عكس تبادل معلومات واتصال فعال. جملة كولتاس Koltés، ليس مطلوب منها أن تفهم من القارئ أو المستمع فقط بل وتوصف، يتم تقرير عنها وليس مجرد الاطلاع عليها، كما نصف منظرًا طبيعيًا بداية من القطار الذى يمر بهذا المنظر الطبيعى. تصف الجمل والردود شكلًا مكانيًا وبلاغيًا، لا يخرق المعنى، ولكن يمر بالمنظر الطبيعى النصى. هي تشبه إلى حد ما آلة ديكرت Descartes: "آلة ضخمة لا يهم فيها سوى الأشكال وحركات أجزائها". آلة حرب، أو على الأقل لإطلاق الكلمة، التى يكون تشغيلها مسيطرًا عليه من قبل القارئ، تصبح أكثر فأكثر سريعة، وأكثر بساطة، وأكثر نزاعًا حتى المواجهة النهائية "إذن أى سلاح؟".

وينتهى الأمر بأن الجملة ترجع إلى نفسها مثل ميكانيكية فعّالة، ولكن خاوية. تقليد الأشكال الكلاسيكية البطولية أو البطولية - الكوميديّة، الحجة الجديرة بالبلاغة الكلاسيكية تؤدي إلى أداء نصي وإلى إخراج ذاتي للغة، وليس إلى العالم وإلى الخيال مثل المجاز الباروك لعالم المسرح، ولكن الفترة البلاغية كلعبة لغة. هذه الكتابة الخاصة بالمبالغة وهذه الحذقة الخاصة بالأسلوب تقفان ضد المستوى المتفق عليه للغة وتعبئة لوسائل الإعلام: أسلوب متقن للغاية لدرجة أنه ينفصل عن أية مرجعية للواقع.

بالنسبة لهذه الوحدة، الاتصال السمعي البصري هو بالتأكيد العدو الذي يجب القضاء عليه، العراك يأخذ مكان النزاع السياسي التلفزيوني أو المسلسل الاجتماعي الثقافي على شباب الضواحي: إنه ليس الحوار الطبيعي الذي يتم تقليده ويقال عكسه، بل الموضوع التلفزيوني حول وسط مقهور ودورات الكلام للمعركة الانتخابية. إنه من الصعوبة أن نثبت تأثير الفيلم الأسود الهوليودي على الكتابة المسرحية لكولتاس Koltes (حتى إذا كنا نعرف جيداً عشق كولتاس Koltes للسينما). ومع ذلك، نسجل نفس الفن للتعبير عن وضع مشدود، جو معكوس، تكرار نفس الموضوعات في تمرين أسلوبى ذي مستوى عال. الإضاءة العكسية (مضى - مظلم)، الإبقاء على الغموض بأى ثمن، تأثيرات الواقع وشعر الواقع، هي خصائص الفيلم الأسود التي تنطبق على المسرحية عندما تكون من إخراج باتريس شير (Patrice chéreau).

هل الموضوع يخص هذين التأثيرين الممكنين (التلفزيون والفيلم الأسود) لعملية مؤسسة للعمل الدرامي؟ ربما لن نذهب إلى هذا الحد. سنفترض ببساطة أن كولتاس Koltes يركز على هذه الأشكال كما نفاذ على الأرض لكي نبتعد عنها بقدر الإمكان.

هذه الوظائف للغة، ووظائف اللغة هذه هي الوسائل الأسلوبية ذات الدقة المتميزة، هذا التركيب للجمل يعطى للمسرحية نبرته الساخرة والتهكمية، مع خدمة الضرورات الخاصة بفن المسرح والمسرحية بصورة كاملة. علم الأسلوب - المهمل بصورة كبيرة في دراسات النص الدرامى - قد أظهر لنا سعة ودقة فن الأسلوب، وثراء أشكال الأسلوب. ولكن لابد من "تشويه" النص، نزع الأشكال المجردة منه، لإيجاد المعنى المباشر، الساذج ومن أجل أن تقرأ المسرحية في مستواها الأول:

معركة "فقراء فلاسفة"^(١)، مع اللعب بكل حبال الأداء الدرامى، التقنية الكلامية، مع الانتقال من نقطة إلى أخرى، "يتداخلان" دون أن يقتريا، بالتحديد هذا الترابط بين النصية للهوية، المسرحية وفن المسرح ما بعد الكلاسيكى يعطى لهذه الوحدة هويتها وسرها ولا تكشفها، لأن المسرحية لا تفصح عن أى قضية، ولا تحل أى غموض. كان لابد، فى الواقع، أن يكشف فى النهاية عن موضوع عملية البيع، ولكن الرغبة تبقى محجّمة إلى حد كبير...

٤ - بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعورى: الرغبة المحجّمة.

إذا كانت الرغبة محجّمة، هذا لأن هدفها غير معروف. فإنه لا يمكن أن تكون كذلك دون أن تفقد هويتها ودون أن تفقد المسرحية كل أهميتها. إذا كانت قد غُرقت، هذا كان يمكن أن يكون: شيئاً استهلاكياً، مخدراً، سلاحاً، أو بصورة أكثر تحديداً، الحب الذى نعطفية أو الحب الذى نبحت عنه، لذة أن تقنع الآخر بالكلمة: المعنى الذى يمكن للمؤلف والقارئ أن يتفقا عليه فى النهاية. ما المعنى

(١) من أجل استعارة عنوان بحث لماريفو L'indigent philosophe, Marivaux.

حيث لا يتبين من هو الاسم و هو الصفة.

الذى يمكن إعطاؤه للمسرحية؟ "ماذا يقول؟" (صفحة ٤، ١). هذا الشيء البسيط للغاية، ربما: المسرحية والعالم يدوران حول بعضهما لأن لا نجرؤ على قول الرغبة، اقتراحها أو قبولها.

نحن ندخلها فى عالم حيث يكون التبادل والغيرة متوقفين، وبصفة خاصة لعبة الحب" تعبيره غير المبالى، وذلك لأننا لا نريد أن نعطى أو نستقبل، أو فقط نعطى إذا تم العطاء نحونا (طبقاً لمقولة "خذ وهات"). "لا يوجد حب، لا يوجد حب" (صفحة ٦٠). هذه الصرخة من القلب، كلمات الزيون مع إقرار البائع ("لا توجد قواعد") (٦٠). أسلحة فقط، (صفحة ٦٠)، كل ذلك يؤدى إلى نفس الإثبات لمجتمع متوقف فى اللحظة ذاتها التى تعلن فيها أن كل شيء تبادل، تجارة، عملية بيع بكل الأنواع. المجتمع مسيطر عليه قوة الرغبة وعدم القدرة على قولها أو قبولها. المهمش (المستهلك) يستطيع، إلى نقطة ما، أن يوقف البائع، يمنعه من سيولة بضاعته، عندما يرفض أن يشتريها منه. وبالعكس، البائع يمكنه أن يرفض أن يبيعها له ويحكم عليه بالاختفاء. ولكن كل واحد منهما بحاجة إلى الآخر، حتى لو ادعى استغناءه عن ذلك. وهكذا تصبح الرغبة المحجّمة وهو يعطل هكذا سير العالم.

الرغبة المحجّمة.

الرغبة - خاتمة عملية البيع، مهما كان الموضوع - لا يمكن تحقيقها، لأن كل واحد يصمم على موافقه، ويكتفى بتكرار رفضه: قول ما يراد شراؤه أو ما يراد بيعه، ما يراد إعطاؤه أو قبوله. هذه "الطريقة التجارية لمواجهة العلاقات الإنسانية"^(١) تستبعد أى مشاعر، ولكن أيضاً أى تحقيق للحب. توجد فعلاً فى

(١) كولتس Koltés- Une part de ma re، باريس، Minuit، عام ١٩٩٩، صفحة ١٢٧ .

موقف جامد لعدم إمكانية منطقية، كان يعبر عنها لا كان Lacan بهذه العبارات: "يعتمد الحب على إعطاء شيء لا نملكه لأحد لا يريده". أغلب الظن أن التاجر لا يملك شيئاً لإعطائه، والزيون لا يريد أن يشتري منه شيئاً. إذن "لا يملك الحب"، ولا أسلحة من أجل الإغراء عن طريقه.

الرغبة لم تعد تجد هدفها، لأنه لا يقول اسمه، ربما ببساطة لأنه غير مدرك لهويته الحقيقية، ولا يعلم ما يريد. "الفاعل - هذا ما يقوله لاكان Lecan - ليس من يفكر. ولكن الذى يرغب. ويفهم فى هذه اللحظة أن الرغبة غير منفصلة عن الفكر اللأواعى"^(١). يرفض الأبطال أنفسهم ويفرضون العالم الخارجى عندما لا يعترفون لأنفسهم ما هى الرغبة وبالتالي يبحثون عن الرغبة، لأن توقف الرغبة، ربما يكون الزهد فى كل شيء، ولكن أيضاً الانفلاق، الانتحار، الموت.

ربما يكون موتاً رمزياً، ولكن على كل حال محايدة الآخر، وبالتالي محايدة الذات، مثل ما يحدث فى "الحذف الجدلى" للخصم فى نزاع السيد والعبد، كما كان يصفه هيجل Hegel. فى الواقع إن لعبة التاجر والزيون معاً لاندفاعهما فى معركة فريدة فقط بسلح اللغة والبلاغة، إن عنف المعركة ليس جسدياً ولكنه رمزي. فى مقدمته لقراءة هيجل Hegel، يصف كوجيف kojève هذه المعركة، الشبيهة بمعركة شخصيات كولتاس Koltes: "لا يفيد بشيء أن يقتل رجل المعركة خصمه". يجب عليه أن يحذفه "جدلياً". يعنى أنه يجب أن يترك له الحياة والضمير، ولا يهدم إلا استقلاله الذاتى. يجب أن يحذفه فقط كمعارض له. وخلاصة القول، يجب عليه أن يستعبده"^(٢).

(١) جاك لاكان Jacques Lacan: La Metaphore du sujet، باريس، Gallimard، عام

١٩٩٣، صفحة ٨٥.

(٢) كوجيف A. kojève. Introduction á La Lecture de Hegel Paris Ga llimard. 1947

عام ١٩٤٧.

التاجر والزبون يحاول كل منهما استعباد الآخر، فى لعبة شبه مازوخية سادية. عن طريق اتفاق ضمنى، من يتكلم هو السيد مؤقتاً، ومن يستمع هو العبد. لا يمكن قول من التاجر أو الزبون، يكسب فى هذه المعركة بأسلحة البلاغة، وهى ليست "سوى"، حسب رأى آرسنوتوت aristote، البحث عن خطاب قادر على ركوع المستمع، وبصورة أبسط، حسب المنشدين الرومان، البحث عن الجملة التى تقبل". (باسكال جنيار Poscal Quignard : Le nom Sur le bout de la langue، باريس، Gallimard، عام ١٩٩٣، صفحة ٨٥). وبما أنه لا توجد قواعد ولا حب، يلجأ الشاردان إلى الأسلحة، إلى الدبلوماسية أولاً، وعندما لا يكون ذلك كافياً، يلجأ إلى الحرب. لا خيار أمامهما أبداً: عندما يتنازلان عن الرغبة، يتجهان إلى سدّ بائس، غياب التبادل، التجارة، ما يقول عنه بارت Barthes إنه مثل "رغبة الحياد"، "رغبة تعليق الأوامر، القوانين، العجرفة، الإرهاب، الطلبات، جذب المجتمع لصالحى (...)", رغبة رفض الخطاب النقى للمعارضة"، "الرغبة المؤكدة للحياد". الرغبة وحدها يمكن بيعها: "لا نفعل شيئاً سوى البيع، تبادل رغبات".^(١) وبرفضهما للرغبة، رغبة العرض والطلب، يقع الشريكان فى منطقة محايدة، إلى ما بعد التبادل والجدلية، منطقة ربما تكون قريبة من الزهد فى كل شيء والموت غير المبالى. فى النهاية يمكن القول إنها لهما الاختيار بين المعركة المسلحة حتى الموت والحياد الجمالى، المخدرة للعبة اللغة.

(١) بارت Barthes : la regle du jeu , le desir de neutre ، رقم ٣، أغسطس

عام ١٩٩١ أنا مدين بهذا المرجع إلى بنهامو coton, Benhamou، برنامج الأوديون عام ١٩٩٥ .

أماكن غموض - تحديد .

لا تقرر المسرحية بين القرار العنيف والتهدة النهائية. هي لا تحلّ غموض النص، وتقى بشدة أماكن غموضه: هذه الأماكن مأخوذة في شبكة لازمة الرغبة والوحدة. المسرحية تستسلم إلى تعاون غير حقيقى مع القارئ، لأنها توهمه أنه سينتهى إلى تحديد مجاز الرغبة، ولكن تخلط دائماً الطرق، وهي تخذله وتهينه بالإيجاء للشخصيات أنهم يتفاهمون بسرعة، وأنه في الواقع لا يوجد شيء لا يستطيع المستمع الواعى أن يسمعه أو يتوقعه. كم هو خائق الجو في هذه القاعة ذات المرايا الخاصة بعلماء البلاغة.

المناخ.

يمكن أن نصفه بما بعد الحداثة، أو على الأصح - وهو نفس الشيء في الواقع - بتقليد العمل ما بعد الحداثة. في تمرين ساخر للمغالطة الأدبية، البلاغة انتحذلة للشاردين تستعيد الأشكال المختبرة تاريخياً للكلاسيكية والباروك، مع خلطهم، ولكن بجرعات تجانسية، مع استخدام تعبيرات اليوم ودون الوقوع في فخ الطبيعية الجديدة. "في وحدة حقول القطن" ليست مسرحية عن المخدرات والضواحي، "ليس هكذا تتحدث الطبيعة" (كما جاء في مسرحية عدو البشر (le Misanthrope, I,2) ذوق المفارقة، السيمتريا، التقليد، مزيج النبرات وسجلات، كل شيء متجانس بكتابة كولتاس Koltes. تعميم ربط لكلمتين متضادتين في المعنى، في الأسلوب البطولى - الكوميدي أو في المواقف غير المتجانسة للمشتري والبائع، هو ربط أشياء مكسية الخاص بمجتمع متوقف بسبب الرغبة ورغبة الحياد.

التأثير الناتج.

أثر ربط كلمتين متضادتين فى المعنى على القارئ يتأرجح بين حركة إبعاد وتأثير قرب: إبعاد بطولى بفضل الشكل الجميل والبارد، قدم لغة النشر، فى متاهة الجمل، وقرب بالموضوعات: المخدرات، الكاسحة، الوحدة، لحظات الأصالة الطبيعية. إذا رجعنا (بصفة استثنائية) لسنوات تكوين المؤلف، نجد هذا التقاض فى التأثير المزدوج العكسى لكاتب مثل ماريفو Marwoux وجوركى Gorki. لقد أعجب كولتاس koltes بمسرحية La Dispute من إخراج شيرو Cherézu (١٩٧٣ - ١٩٧٦) وإحدى أوائل مسرحياته كانت أقتباس لرواية لجوركى Gorki، مرارة Les Amertumes (١٩٧٠). سيذكر دائماً جمالية هذه المسرحية بسبب هذا المزيج غير العادى، البطولى. الهزلى، من تأثيرات الواقع والبلاغة الكلاسيكية الإنشادية.

إمكانية الوصول لهذا العالم الخيالى وأسباب النجاح.

كل هذا يأتى مباشرة من هذا المزج. يجد القارئ حسياً عناصر واقع يعرفها جيداً (الضاحية، الوحدة، العنف غير المسبّب)، ولكن لابد أن يقوم بجهد ليمر بأشكال أدبية معقّدة للغاية وبالية كان يظن القارئ أنه بها قد ابتعد منذ سنوات المدرسة. إذا بدا له النص، برغم صعوبته، متاحاً، هذا لأنه يأخذ طريقاً مخالفاً للطريقة التى يقدم بها تيمة الوحدة فى المدينة، خصوصاً فى وسائل الإعلام. اللغة ليست لغة الضواحي الساخنة، الحوارات ليست منقولة حرفياً. لا يوجد أى خطاب ذو هدف تربوى على الظلم الاجتماعى، وهكذا نجد أننا على عكس فن مسرحى ناقد ومناضل للسطينيات أو السبعينيات.

بالفعل الكتابة بها جهد واضح، هي كتابة باردة، مُخففة، سليمة إلى حد مبالغ فيه، تقريبًا على طريقة جنييه Genet وكان يطلق عليه في الماضي La Mademoiselle de scudéry du baigne. إنها كتابة أنيقة، متمسكة بالفن للفن، استقرأت الكلمة، "سيد عظيم رجل شرير"، كولتاس Koltes ليس صبي الضواحي الصعبة، والتي يوجد بها مسارح مدعّمة بشدة (نانتير Nanterre، بوييتنيي Boligny، كريتيي Creteil)، ولكنه - شيء قلما تم البوح به - أديب، متذوق للجمال، قارئ مثقف جدًا في التقليد الفرنسي للثقافة الرفيعة البلاغية والإنشادية. ومع ذلك فإن المسرحية تحدثنا جيدًا عن عالمنا، عالم يريد أن يكون مطهرًا غير أيديولوجي، تفعيلي، إنساني ولكن لا يهتم بالسياسة، مبنى على التبادل، العوامة، الحراكة، الفائدة، "الأخذ والرد".

إن نجاح كولتاس Koltes في الثمانينيات والتسعينيات، وإعلان قداسته الراهنة، تأتي إذن من مفارقة: إصراره على عمل فن وليس هدفًا اجتماعيًا ثقافيًا، وأن يعطينا رؤية للعالم من خلال منشور للكاتب رفيع المستوى، بدون وصف البؤس. التوازن بين المجسّد (خصوصًا في أداء الممثلين الطبيعي برغم كل شيء في بعض الأحيان) والمجرد (المناقشة الفلسفية وتحذلق التعبير) يوفر للنصية فاعلية كبيرة مسرحية. كل عمل جسدي مجسّد (الانتقال على سبيل المثال) يكون له مدى مجازي. الفكر الساخر والنبرة اللاذعة في تقليد فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر تحرّض القارئ على عدم انتظار حلول جاهزة، والتعامل مع المواقف بشك منهجي على طريقة ديكارت Descartes أو شكوكية على طريقة فولتار Voltaire.

٥ - فى كثرة حقول المفاهيم.

ما هى المفاهيم النظرية التى يمكن استخدامها بأولوية فى هذه الدائرة الخاصة "بالوحدة"؟ لقد اخترنا طريقاً مركزاً على القصة، على تطور عملية البيع، مما قادنا مباشرة إلى دراسة الأساليب الأسلوبية، قبل أن نحاول، بلا جدوى، أن نحل غموض هذا المراك. سنكون جاهزين، نظرياً، أن نبدأ من جديد اعتبار من هذا الغموض، ومن أجل ذلك ملاحظة المسرحية بالكامل: من القضية (٤) إلى النصية (A) ووصولها إلى القمة (B). ولكن ذلك قد يثير صبر التجار، لأن "الوحدة تتعبنا" (صفحة ٥٦). فلنكتفى بتوصيل نتائج بحثنا للزبائن على شكل سلسلة ربط، متناقضات:

- تجسّد المسرحية الشكل التجريدى للغيرية بكل أشكاله: عملية بيع، تجارة، تبادل، حرب، حوار، حب.

- طلب الحب هو أيضاً طلب موت: "هذا البحث المزدوج هو فعلاً التيمة الأساسية لمسرح كولتاس" (١). الرغبة هنا هى الحب أو الموت.

- عملية البيع لا يمكن حصرها فى كاسحة لوطيئة، ولا فى حوار ميتافيزيقى بين فكرين خالصين.

- هذا النص ما بعد الحداثة، ذو الأشكال الجميلة ولكن فارغة، يرفض أن "يتحدث" العالم، يصف ثأياه المعوجة، هو يعمل ميكانيكية غير مرئية، صرح فارغ كالشيزوفرينيا كما يقول باتسون Bateson وبيتلام Battelheim.

(١) آن أوبرسفلد Anne ubersfeld: Bernard - Masrie Koltes: آن أوبرسفلد، ١٩٩٩، صفحة ١٥٢.

- عدم إمكانية الجدلية توصلنا نحو رغبة الحياد. يفضل منطقة رمادية
وسطية بدلاً من تناقضات جدلية مؤكدة. ولكن هل هو الموت أو الحب؟

- عملية البيع - الناجحة أو المقنعة - تتم بين المؤلف (التاجر) والقارئ
(الزبون) لا يقول المؤلف ما يريد أن يقوله فعلاً، القارئ لا يعرف قول ما يجعل
المؤلف يقوله.

- لا يوجد مثل أعلى، ولكن فقط عملية بيع.

- كان آنوى Anouilh يرى مسرحية "في انتظار جودو" En attendant Godot
مثل Les Pensees لباسكال Pascal التي كان يقدمها لافراتليني
Fratellini. مسرحية "في وحدة حقول القطن" Dans la solitude des champs
de coton، بمثابة فكر لا كان lacan في قالب راقص.

تمرينات تحضيرية

١- الخط المقوس والخط المستقيم: دراسة حركة الزيون والتاجر وفقاً لهذين
الخطين.

٢- المنطوق: وضع الشخصيات في كوادرات مختلفة: في هنجر، في محكمة،
على عريتين في موكب ديني أو وثي (تقديم مهرجان الموكب الديني) في مالاغا
Passion á Malaga، على سبيل المثال.

٣- "صفوان مستديرات، غير متداخلان" (صفحة ٥٢): الاستفادة من هذا
الوصف من أجل إيجاد "المسافة المضبوطة" للشريك و أشكال المقابلة.

- ٤- المبارزة: تصوّر أشكال المبارزة يمكن أن يأخذها الحوار وكيفية تداوله.
- ٥- عملية البيع: ارتجال الشخصيتين، مع اقتراح رهانات عديدة: مخدرات، جنس، بضاعة محرّمة.
- ٦- الركائز: فى جملة طويلة، البحث عن ركائز (روابط منطقية، وقفات، تنفس، أوضاع، تغير اتجاه)، وتسجيلها فى المكان - الزمان. يتم تفكيك وتقسيم الحركة عن طريق الوقفات، والاندفاعات الضرورية.
- ٧- شكل: اختر لشخصيتك شكل تصميم راقص مدته من خمس إلى عشرين ثانية مع ضبطه بإلقاء الفقرة، وبالعكس.
- ٨- فن المسرح: عمل مونتاج للجمال القصيرة المؤخوذة من المسرحية ملّخص تطوّر التجارة، وضعها فى حوار، ثم القيام بأدائها.

الفصل الخامس

"عملية جرد" (Inventaires)

لفيليب مينيانا *Philippe Minyana*

أو الكتابة الاحتياالية

ترجمة : ا.د. نادية كامل

لو أننا قمنا بعمل قائمة - وهى طويلة - بأعمال مينيانا، فسوف نلاحظ أنه يمتلك عدة أنواع من الكتابة. من بينها مسرحية "عملية جرد" (١٩٨٧) التى تعتبر فى حد ذاتها مرحلة مميزة فى حياة مينيانا الأدبية. فإذا ما ركزنا على هذا العمل - الأكثر شهرة - فسنقوم بتحليل طرق استخدامه للجمل وطريقة كتابته دون أن ندعى أن ذلك هو مفتاح أعماله المسرحية.

تقول الأغنية: "فلنتنزه فى الغابة بينما الذئب غائب": علينا ألا نهتم بشخصية الكاتب أو بالظروف التى جعلت مسرحية "عملية جرد" ضمن مقررات البكالوريا. علينا فقط أن نجرؤ على القيام "بنزهة وسط هذه المنولوجات الطويلة وبين أيدينا أدوات بسيطة مأخوذة من مخططنا: "مشاركة المُشاهد النصية"^(١). إن فن القارئ يكمن مثله مثل فن المُنظَر فى أن يأخذ فى نزته أقل ما يمكن من أدوات وأن يشرع فى السير بجديّة. ولكن أية مسافة نقترحها عليه فى هذه الغابة الكثيفة غابة مسرحية "جرد"؟ .

تبدو لنا ظروف الاستهلال (١) وإيقاع النص من خلال قراءة القارئ أو الممثل (٢) المحرك الأساسى للمسرحية ولنصيتها (٣) فهى تحدد بشكل كبير اختيار الموضوعات والمبادئ المنطقية *topoi* * (٤)؛ والصور النصية التى يعبر عنها من خلالها؛ لم تعد تستعير الشكل المتعارف عليه للحكاية والمسرحية (٥) ولكنها تستعير شكل العوامل الذين يمكن أن يكونوا بشرًا، أو أشياء جامدة أو لغة (٦) من كل ذلك تنتج مقابلة غريبة بين الخطاب الاجتماعى والرغبة الشخصية، بين

١- راجع دراستنا "المشاركة النصية للمشاهد عن الإخراج الحديث لبعض العروض فى أفينيون" مسرح / جمهور ، أبريل عام ٢٠٠٠
* كلمة يونانية من *topos*: مبدأ منطقي (الترجمة).

المبودية والعودة إلى الحياة، بين الأيديولوجية والعقل الباطن (٧) مما يفسر الجو الغامض لهذه المسرحية حيث يتصارع المضحك والمؤثر مما يؤدي لدى القارئ / المشاهد إلى نوع من الإضطراب، يحدث تأثيراً كوميدياً ومطهراً في الوقت ذاته (٨).

١ - أحاديث موجهة لشخصية وراء الكواليس

(١) إن عمليات الجرد الثلاث لحياة الشخصيات وأثارها المحتفظ بها في الذاكرة تعبر عن نفسها بشكل مباشر بواسطة مكبر صوت إذاعي أو آلة تصوير تليفزيونية. فالسيدات الثلاث، جاكلين و أنجيل و باريرة - كما تشير الإرشادات المسرحية الأولى - يدخلن في "شبه لعبة"، "سباق ماراثون" للكلمات: يقصصن حياتهن، يقلن كل شئ... (ص:٤٤). معدات غير مألوفة في المسرح: حيث يتظاهرن بأنهن يسجلن فقررة في ذلك الوقت، على الأقل في فرنسا لم يكن هناك ما يسمى بالاستعراض الواقعي أو الـ reality show* يصبح جمهور المسرح هو العينة التي يختبرون من خلالها أداء المتحدثات. يمتلك مقدمو العرض - إيف** (المرأة الأولى؟) التي تتلو أسماء المتقدمين و ايجور (السوفيتي المراوغ؟) الذي يشد الخيوط في الاستوديو - القدرة على التحكم في الحديث المتدفق، بانسيابية وترتيب أدوار الشخصيات في سرد سيرهم: فهم يقررون ترتيب المداخلات وزمنها. المتسابقات هن ثلاث حوريات في منتصف العمر أو آلهات الموت الثلاث اللاتي يقاطعن بعضهن البعض طوال الوقت. وهذه المقاطعات ليست سوى طريقة لإرباك المتقدمات أو لإعادة الحيوية إلى الكلمة التي كادت أن تتوقف، أو لتشكيل نوع من الرقابة المستترة لتبين أى انحدار

* بالإنجليزية في النص.

** إيف = حواء (الترجمة).

يحدث لاسيما أية إشارة لتفاصيل إباحية أو شديدة الخصوصية. يتم مونتاج الفقرة بشكل مباشر على الأقل بالنسبة لنا نحن مشاهدي البث. إن قوانين هذا السباق بسيطة: الحديث عند الطلب، دون توقف، سرد ذكريات، التحدث دون فقد خيط الكلام ودون أدنى تردد. لا يهم إن كان ما يقال حقيقياً أم لا: ما من أحد سيراجع ما يقال؛ إن ما يهم هو السرعة وتدفق الحديث، وصفته، وكثافته". إن المذيعات المتحدثات يقمن بسرد ذكرياتهن دون تفكير فى حلقات صغيرة متتابة، أو مقاطع متعددة وإن كانت قصيرة جداً لأفكار بسيطة تتيح لهن التقاط الأنفاس؛ ولكن على العكس مع المقاطع التى لا تتيح التقاط الأنفاس تكون الأفكار بسيطة.

تقال الكلمة فى حيز مزدوج: هو بالنسبة لهن مكان الإذاعة المحايد الذى لا يحتمل الصمت (بينما يتحمل التليفزيون الصمت إذ أن الصورة القوية تسانده)؟ أما بالنسبة لنا فالمكان هو المكان الملموس الكائن بين الحيز الاجتماعى من حيث جاءت النساء الثلاث، وهو غالباً ما يكون فى خلفية المسرح وفى مقدمة المسرح نصف دائرة مضيئة تحدد حيز الكلمة" (ص: ٤٤) فى هذا الحيز المسرحى، حول مكبر الصوت، لا تستطيع أى واحدة منهن أن تقيم علاقة مع منافستها، إلا بواسطة إسكاتهن والاحتفاظ بحق الكلمة أطول فترة ممكنة.

يقول مينيانا عن هذا المسرح "المسرح - السرد".^(٢) أليس من الأفضل أن نتحدث - رغم ما يقوله المؤلف - عن "مسرح غير موجه لأحد": كل واحدة تُحدث محاوراً غير مرئى من المفترض أن يكون داخل الكواليس أو لجمهور افتراضى جمهور الإذاعة. وهذا تماماً هو عكس ما يكون موجهها إلى جمهور حاضر يتم

٢- "المسرح - الحد لفيليب مينيانا" فى مجلة أفان سين تياتر أول مايو عام ١٩٨٧، رقم ٨٠٩، ص. ٢١.

التفاعل معه كما يفعل الراوى الشعبى. الكلمة هنا شديدة الذاتية تركز على الرغبة فى الإفضاء والإطالة فى الحديث دون أن يكون هناك أمل فى إقناع محاور ما مثلما يحدث عندما يواجه الكورس أو الجوقة اليونانية بعض الملاحظات أو يصل إلى استخلاص نتائج ما دون أن تكون لديه الرغبة فى التواصل مع الجمهور. إن الشكل النهائى لهذه الأحاديث الثلاثة يتم بواسطة خطاب توفيقى: يستخدم قصص الحياة كمادة أولية موهما الجميع بأنهم يتحدثون بحرية كاملة، محولاً المستمع إلى متلصص مقبول، يفتح أمامه الطريق لمعرفة الأسرار الصغيرة، لكن دون إثارة اشمئزاه.

هل يترك هذا التشكيل نفسه كى ينقلب رأساً على عقب؟ إن هذا القيد المزدوج (double bind) * الذى "يفرض" الحديث "بحرية" ألا يمكن أن يتحول بواسطة متحدثات الماهرات؟ تلك هى مجازفة المسرحية الحقيقية كما لو كان علينا أن نجعل برودة أجهزة الإعلام تواجه اللغة الشعبية الأنثوية الماكرة. ولكن أليست المعركة غير متكافئة؟

٢ - إيقاع نثر

إن الظروف التى تصاحب التعبير اللفظى هذه تجبرنا على أية حال على أن نهتم ببعض القواعد البسيطة التى تخص طريقة إلقاء النص وإعطائه إيقاعاً محدداً. فالاهتمام بالإيقاع يضاف عليه معنى وصلابة. إن كل متحدث حرة فى أن تقوم باعتراقاتها فى الحيز المطلوب (نصف الدائرة) والوقت المحدد. عليها فقط أن تتحدث دون توقف، تأخذ فى الحديث مباشرة، ثم تتوقف فجأة دون أن

* بالإنجليزية فى النص. (المترجمة).

تتذمر. إن هذه القيود اللغوية تعطى الإلقاء إيقاعاً وسرعة لم تحددها علامات ترقيم بل تركت مفتوحة حيث لا توجد أى فصلة أو فصلة منقوطة أو نقاط وقوف. على القارئ (أو الممثل) أن يحدد أين يتوقف وأين يربط بين الجمل، وأين يجمع بين مقاطع الجمل ومتى يتنفس ومتى يجعل النص يتنفس براحته: تنفس عضوى كما تقول عن حق كاترين هيجيل^(٣) حيث يشعر الممثل أنه كلما تسلل بين توقف الأداء وبين موسيقية النص، كلما اتضحت المنافسة واقتربنا من زمن السرد وأخذ الإيقاع فى عدم الانتظام وتزايدت السرعة وتكررت الموضوعات. مهما انعدمت علامات الترقيم فمن الممكن الوصول إليها ووضعها فى أماكنها: إن غيابها ليس هدفه تسهيل انسيابية الكلام. أن نقرأ المسرحية يعنى أن نضع إيقاعاً للنص بتقسيم انسياب اللغة بوقفات صغيرة وزيادة سرعة الكلام.

إن هذا السياق الجهنمى يأتى بلغة، أو إن شئنا الدقة، يأتى بقراءة آلية، دون أن تتمكن الشخصية من أن تستدرج نفسها فإن المسببات والتسلسل والتبريرات والترابطات تتم بشكل آلى. إن السرعة الشديدة للكلام تعوق الرقابة كما أنها تعوق فى نفس الوقت الشاعرية أيضاً و التأثير كما تمنع أيضاً الضحك اللاذع فى انتقاده والحكم المبالغ فى القسوة.

إن سرعة كهذه تناسب تدافع الكلمات: شكل منطقي للإفراط فى الحديث. إن تنويعات السرعة داخل كل مقطع من الحديث وداخل المسرحية كلها يعطى للعبة الإذاعية صبغة درامية. إن القارئ، (المستمع المفترض) يشعر وهو يستمع أنه غارق فى فيض من الكلمات التى تسكره والتى لا يستطيع أن يحمى نفسه

٣- فى اليوم الذى كرسه المسرح المفتوح لفيليب مينيانا الموافق ٤ مارس عام ٢٠٠٠ .

منها إلا لو تابعها كلمة كلمة. وهذا الفيض مستمر لا ينضب أبدًا حتى لو تغير المتحدث. ليست الصعوبة في التحديث ولكنها في التوقف عن الحديث، في أن ينتظر المرء دوره في الحديث كي يستطيع أن يفكر فيما قيل.

ما من نص موازٍ ولكن نص متكامل* يحجب كل ما قيل ويقوم بمحوه. كما لو أن النص والمستمع لا يملكان الوقت الذي يتيح لهما اختزان أى شئ في الذاكرة: ذكرياتهما، ماضيهما، تهرب منهما كلماتهما الحميمة:

ما أن تبدأ جنيات الجحيم الثلاث في الحديث حتى لا يتوقفن؛ إنهن شبه مناقادات يملأن أى فترة صمت لاسيما بما لديهن من (أشياء - توائم) وكلماتهن ليست على الرغم من ذلك كلمات انتقامية، فهى لا تهاجم سوى الذكريات التى تقاوم وهى تتكاثر من تلقاء نفسها تنوء أحيانًا، ولكنها كثيرًا ما ترسو على ريط ممتع وغير منتظر للأفكار" كان مارسيل غنيدا وقد انتصر على بواسطة شركة الكهرباء" (ص. ٥٢).

لقد مر التيار... فالسببية أو التسلسل الزمنى كثيرًا ما ينقلبان رأسًا على عقب: "لقد خاننى مع عاملة التليفون وتزوجنا فورًا بعد ذلك". (ص. ٥٢) على المستمع أن يربط بين الجمل ويفهم المعنى الذى تؤدى إليه السرعة: كان والدى ينام وحيداً، فقد ساقا فلقد شارك فى ١٤-١٨* (ص. ٥١). لو اتبعنا منطق الجملة فعلياً أن نفهم الآتى: إنه ينام وحيداً، إن ساقه ليست بجواره لقد فقدوها فى الحرب. تظل اللغة دائماً خلف الحقيقة.

* نص موازى: sous-texte و نص متكامل sur-texte

* الحرب العالمية الأولى (المترجمة).

فليستفد من يفهم ذلك هو التهديد الدائم الذى نقابله فى نصوص مينيانا. إنه يدعونا للتواصل من خلال هذا الفيض من الكلام، أن نلتقط سريعاً ما تسريه كاتمات الأسرار الثلاث سواء كان ما قلناه قد قيل بالصدفة أو أنه قد قيل دون وعى منهن والذى يجعله مينيانا محسوساً فى المونتاج الذى قام به باقتدار كامل.

على "المستمع" أن يتبع مسيرة الممثل الذى يلقي بنفسه فى النص كما لو كان مقطوعة موسيقية أكثر من كونه دوراً مرسومًا. وهذه المقطوعة ايقاعية وموسيقية أكثر منها دلالية أو لغوية: فهى لا تحافظ على أى توقف أو صمت أو ابطاء أو علامات، وهى ليست سوى مجموعة من الزخارف ومن أدوات التحويل والقنوات والأنابيب حيث تجرى الكلمات بانسيابية شديدة دون عوائق.

تدخل الممثلة داخل هذه المقطوعة النظيفة، فتترك العنان لصوتها وإيقاع الكلمات ومن ثم تتقمص الشخصية بفضل وجودها وما تملكه من أشياء ويفضل شخصيتها المكتسحة والفاشلة برغبتها أحياناً. رغم هذه الإيقاعات والسرعة وأنغام المقطوعة، فإن الممثلين أحياناً "لا يشعرون بقيمة ما يقولون" (حسب مقولة ماريفو بخصوص من يمثلون أعماله) وإن كانت كل هذه الأشياء أشياء أساسية تسبق المعنى و الأسلوب وخصائص النص وتجعل من الحدث والقضية والأحداث الدرامية أشياء ثانوية بل وغير موجودة.

٣ - النصية الخبئية (المداخلة والتكم)

نعنى النصية ما يسميه الآخرون خصائص الأسلوب والكتابة) وهى تنجم من الظروف المصاحبة للتعبير اللفظى التى تكسب الموضوع ديناميكية وإيقاعاً وموسيقى.

ويجئ حديث المتسابقات على شكل مقاطع مضغوطة: فى البداية يقاطع مقدمو العرض المتسابقات، ولكن حديثهن يطول ويتوج فى نهاية المسرحية بثلاث

منولوجات طويلة (ص. ٦٠-٦٦) الطبعة الأولى^(٤) كانت تضم ثلاث منولوجات متصلة؛ أما فى الطبعة التى نرجع إليها^(٥) فإن تنوع الأدوار فى الحديث، وذلك ما فرضه العاملون بالمسرح، قد أعاد للنص قوته الدرامية. لقد كسب مينيانا عن طريق حركة الممثل ما خسره بتقديمه الأفكار (مثلما هو الحال عند توماس برنار) كما أنه اضطر للانصياع لمتطلبات المسرح ولهفة الممثلات.

لا يكف النص عن "العدو" ويظل دائماً مفهوماً؛ فلا يوجد أى غموض يعوق الفهم: فالجمل قصيرة، مباشرة لا التواء فيها؛ هى عبارة عن مجموعة من الخطوط المستقيمة الموجهة المرسومة التى يسهل نطقها. تحدد ايقاع المقطوعة حركة خفيفة، وسرعة تتزايد، ونغمة منضبطة. بحذفه فترات التوقف ومساوئ الحوار مثل ("أوه" و"هيه" و"آه") يصل مينيانا إلى تطوير للغة التى أسس استخدامها فاصبحت شبه مبتذلة. وهو يعيد إليها حيويتها عندما يشكل ايقاعاتها من جديد مخلصاً إياها من الشوائب ومركزاً على المؤثرات.

إن تحويل قصة حياة انسان إلى نص معجمى مكون من عبارات جاهزة سيق أن استعملت وجريت ألف مرة يؤدى إلى خلق منحنى لحنى متناسق، ليست به أية مبالغات، كما لو كان المراد منه الإيجاء بلحظات الذروة ولحظات الإنهيار لموقف حياتى ليست به تنويعات كبيرة ورحبة وإن كان دائم الحركة. وإن مادة هذه اللغة هى مادة لغة شعبية شفوية وإن كانت ليست لغة عامية أو مبتذلة، لغة الأربعينيات والخمسينيات. ولكن هذه اللغة هى أيضاً لغة الثمانينيات وقد امتزجت بثقافة ما بعد الحرب وما بها من أساطير. إن هذه اللغة الشعبية

٤- فى مجلة الأفانسين تياتر عدد ٨٠٩ - ١٩٨٧ .

٥- حجرات ، جرد ، أندريه ، أديسون تياترال باريس ١٩٩٣ .

بمفرداتها وتراكيب جملها بها شئ حقيقى ومذاق مميز ، لأنها تبتعد عن التجريد، عن اللغة الخشبية وعدم القدرة على الكلام وفقر اللغة المقسمة الحالية. لقد أعيد بناؤها تماما بفضل تركيبات مينيانا المركزة والمنغمة. وتمت تنقية هذه الشفهية بواسطة نص شرعى، وبلاغة لفظية سبق أن تمت تجربتها وصياغة تبعث على الاطمئنان كما لو أن سيناريو هذا العمل وما جاء به من مقطوعات كان متوقعا وهو يخضع مفردات النص ودلالاته لإيقاع النص وتركيبات الجمل. من تزاوج هذه البلاغة الكلاسيكية والمفردات الشعبية أو المبتذلة تظهر لنا الجمل التى تجمع بين الهزل والجد .

"بينما كان يقذف / بأوانى الطهى / فى الهواء

ويتميز بطبع مثل طبع الخنازير

و بالرغم من مهارة يديه

إلا أن رئيسه قد فصله من العمل" (ص. ٥١)

إن الإيقاع الثلاثى للجملة الأولى (٩ - ١٠ - ١١ مقطع) تتعارض مع الجملة الثانية ذات الثمانى مقاطع ومع المضمون التافه للواقع المحزن.

لا تتضمن المفردات الكثير من الكلمات الشعبية التى أصبحت الآن قديمة أو موحية، مثل "Jules" أو "Tubard" و "Tambouille"، "toubib"، "carabiné" أو "cuistot". *

* Jules : اسم يوحى فى التراث الشعبى بالزوج أو العشيق.

Tubard : فى اللغة الشعبية شخص مريض بداء السل.

Tambouille : طببخ غذاء مطهى متوسط الجودة.

toubib فى اللغة الشعبية تمنى طبيب.

carabine : فى اللغة الشعبية معنى قوى ، عنيف.

Cuistot : فى اللغة الشعبية معنى طبّاخ

إن إعادة تشكيل المكان ليست دائماً مكتملة عند مينيانا و لا تأخذ الأشياء عنده طابع البيئة المحيطة ، ولكنها فى أغلب الأحوال تكتفى بالإيحاء. يُبرز الأسلوب كلمات قديمة غير مستعملة أو مر عليها زمن طويل ويتزين بها كما لو كانت فراشات غريبة مهددة بالانقراض. يسلط الضوء على تفاصيل أو صيغ وتعبيرات مضحكة أو نقد مستتر: "ونزعت عنك أنت بلوزتك ورفعت طرف ثوبك وقفزت فوق المتوسيكال كان لديه موتوسيكلأ سميناً وذهبنا لنفعل ما علينا فعله" (ص. ٥٠) إن أدب مينيانا وعنايته باللغة الحقيقية قد استطاعا أن يغيرا من الواقع: ان لفظ "أنت" هنا يرمز الى التبسط فى الحديث أما صورة "الموتوسيكل السمين" والتعبيرات المخففة ("ما علينا فعله") فهى وسائل كلاسيكية تهدف الى تجميل الواقع. نحن بعيدون عما يسمى إعادة بناء التشكيل الإجتماعى - اللغوى للمكان الذى يصلح للعمل الوثائقي أو لمسرح الستينيات والسبعينيات الذى يصور الحياة اليومية مثل مسرح Wesker و Kroetz و Wenzel و Tilly مما يجعلنا نبعد عن التحليل الاجتماعى - اللغوى أو التقليدى أو أن نبحت عن أية روابط منطقية داخل النص، لأن المؤلف قد عمل بتأن كامل على الوثائق الخاصة بهذه المرحلة (تسجيلات ومقابلات مينيانا مع تلك النسوة) وذلك بهدف اثبات أن افساد لغة الشخصيات - وهذا ما يفعله المسرح الذى يصور الحياة اليومية - لا يدخل ضمن اهتمامات مينيانا. إن أسلوبه يبتعد عن بعض القواعد اللغوية مما يساعده على الإيحاء بعالم خيالى. إن الاهتمام بالبلاغة والأسلوب وشاعرية الصور والمقارنات وتحديد مستويات اللغة، والمونتاج الإيقاعى والمسموع كل هذا يدخل فى إطار دراسة الأدب أكثر مما يدخل ضمن دراسة الموضوع أو ضمن الدراسة الاجتماعية للغة أو الدراسة الأيديولوجية.

هنا تأتي المفارقة: إن أحاديث النسوة الثلاث سجلت ثم كتبت بعد ذلك ^(١) من الذاكرة بطريقة شبه تسجيلية ولكن هذه المادة الأولية - التسجيل - تم العمل عليها كما تمت صياغتها. إن تدخل المؤلف هام وأساسى: فهو يضغط هذه المادة، ينقيها، يعمل عليها، يرفعها، يستخرج منها الفكاهة والتهكم ويصنع من هذا الغذاء النيئ قصيدة محبوبكة الطهى، ناضجة تماماً للمسرح.

ويكفى كى نتأكد من ذلك أن نراقب السجع الذى نقابله فى بعض المونولوجات فإن باريرة تذكر، على سبيل المثال حياتها فى شارع Poulet ومغامرات son époux زوجها مع عشيقته sa poule ، وهى تستخدم فى اطار ثمانى سطور مجموعة من الكلمات التى بها صوت ال"أو" ou " مثل : "course", "poules", "boulot") * "poulet", "époux", "poule", "rousse" (ص. ٥٧)، مما يجعل هناك تعارضاً مركزاً على كلمتى "époux", "poule" العشيقة/ الزوج الذى يشكل العالم الدلالى (والزوجى) حيث يدور كل شئ حول امرأة محورية poule / é / poux .

فما هى القيمة الشاعرية والنفسية لهذه الأصوات؟ على كل مستمع أن يجمع عن وعى أو عن غير وعى بين الصوت أو "ou" و بين الشكوى أو الألم أو الرقة. فى كلماتها الأولى (ص ٤٥ ،) تحدثت جاكلين وهى ممسكة بالإناء فى يدها عن couches "طبقات" المشاعر التى تلمسها touche؛ مركزة هى أيضاً على أصوات "أو": "ou" فى كلمات مثل: (souris, bouche, ouverte, boule,

٦- راجع فقرة المقابلة المنشورة بمجلة افان سين تياتر - مرجع سبق ذكره ص ٢٧ والتي استخدمت نموذجاً لمونولوج جاكلين.

* معناها على التوالى "سباق، عمل، عشيقات (أو دجاجات وفقاً للسياق) ، ذات الشعر الأحمر، عشيقة ، زوج، دجاجة صغيرة". (الترجمة) .

* toujours, tout) وكلها كلمات ليس بينها أى ارتباط دلالى إن لم يكن اثاره ذكريات
مشاركة sous - venir بمعنى أن نحضر venir ما هو تحت sous الحاضر . **

إن كتابة شاعرية كهذه الكتابة غالباً ما تميز المنولوجات دون أن تظن الى
ذلك النظرة المتسربة، لأن الكلمة المنطوقة توجه الى الأذن والى الذاكرة السمعية.
فتصبح الكتابة أقرب ما تكون الى المقطوعة الموسيقية أو إن شئنا القول بناء
يمكننا أن نسكن فيه أو منظرًا طبيعيًا نستطيع أن نكتشفه، أو أثر علينا أن نتبعه
أو صقالة علينا أن نشيدها حتى نصل من خلالها الى المواقف والشخصيات.

ولكن علينا فى البداية أن نعرف كيف ننصت إلى شاعرية النص، نكتشفها من
خلال الأصوات، والإيقاعات، وحفيف اللغة (كما يقول بارت) كل شئ يمكن أن
يكون شاعرياً بالنسبة للمستمع الجيد حتى أسماء الشخصيات : جاكين ميتتال
Mettetal واناها المعدنى métallique واللعب على كلمتي mets étales ؛ ***

إن بريارة فسليه Barbara Fesselet تهوى "ذلك الشئ" (ص ٤٨) حتى ولو كان
"الجنس لا يكفى لحياة الزوجين"؛ أما انجيل روجو Angèle Rougeot ذات الثوب
"ثوب الحب القدرى" (ص ٤٠) الذى ما كان يمكن أن يكون غير أحمر مثله مثل العشق.

إن كافة هذه الأساليب اللغوية والعناية بدراسة الأسماء تخضع لفن مينيانا
فى الكتابة الذى أخضعه فى كثير من الأحيان لمن أستمتع اليهم. فبفضل مهارتهن

* معناها على التوالى: فار، فم ، مفتوحة، كرة، دائما، كل.

** Souvenir : ذكرى (الترجمة) .

*** بمعنى ضع و ابسط المترجمة.

فى السرد أمكن للنسوة الثلاث أن يعدن بناء عالمن وأن يربطن بين الأحداث التى مرت بهن بواسطة موضوع أو كلمة. إنه البحث عن الزمن الضائع* ولكن فى نسخة بورت دى بانيلويه. هناك وفقا لما يقول مينيانا كتابات تبعث على النسوة وأخرى تبعث على الحزن. لماذا لا أعلم^(٧).

على الرغم من موضوع المسرحية إلا أن طريقة كتابتها وأسلوبها يبعثان على البهجة. إن الكتابة هى حصيلة الجمع بين النص^(٨) و الدرامية (من I الى IV) وغالبا ما تكون الكتابة أكثر جدية وكثافة من المسرحة (للمسرح قواعد الثابتة مثل الحبكة والقصة، والحدث والمعنى) وهذه القواعد كثيرا ما يتم إهمالها كمتطلبات مسرحية وادخالها فى النص وطريقة سرده. يبقى نص المسرحية وأسلوبها حيث تظهر كل الأساليب الأدبية التى يجيدها مينيانا. إن هذا الأسلوب ملتو بعض الشئ: فهو يدعى أنه يورد حكايات حقيقية وإنه لا يتدخل فيما يقال، بينما فى الواقع يظل مؤلف المونتاج والإعداد حاضرا يعد أساليبه الأدبية ويضيفها للحكايات. فى إعداد النص تستعمل:

-السخرية فى خلط التيمات المصنوفة دون رابط ظاهر (مثال: انجيل، ص. ٤٨)

* إشارة إلى رواية مارسيل بروست الشهيرة M. Proust : A La Recherche du Temps Perdu

٧- فيليب مينيانا "برج مونيتى" كراسات بروسبيرو رقم ٣ عدد ديسمبر ١٩٩٤ ، ص.٤٥.

٨- أنظر هامش رقم ١ .

- مجموعة النظائر المتشابهة التي تختلط بعنصر خارجي غريب مخالف.

- المبالغة الملحمية في التعداد.

إن هذه الكتابة وهذا الأسلوب الملتوى يعيدان للعمل صبغته الأدبية والبلاغية؛ فيصبح عملاً فنياً شفهيًا يعنى مسرحية "مكتوبة" وليس نصًا وثائقيًا أو "سيناريو كلينكس" * تكمن المتعة في قدرتنا على التقاط كل تلك الأساليب الأدبية وبالنسبة للنسوة الثلاث في الانتقال دون عناء من فكرة إلى أخرى ونقل تسلسل الزمن الماضي إلى ما يؤدي إلى الزمن الحاضر. ولكن ما هي التيمات أو الموضوعات التي تظهر داخل هذا العمل الممتع؟

٤ - تيمة مضمون يشمل كل التيمات (على طريقة وضع الأشياء في سلة المهملات)

من غير المجدي أن نسرد كل التيمات لهذه النصوص، إن ذلك يستوجب إعادة صياغة المسرحية تقريباً، حيث أنها تتلخص في جرد كمية كبيرة جداً من الذكريات المتجاورة دون نظام داخل نص وصفي يفترض أن يسرد كل ما فعله المرء طوال حياته. توجد تيمات عديدة، وأحداث، وجمل مبتذلة، ومبادئ منطقية topoï كثيرة لدرجة أننا بعد فترة نكف عن ملاحظتها ونبدأ في الإهتمام بشئ آخر غير تعدادها؛ مثلاً نهتم بطريقة تحدثن عن حياتهن، أو الأصوات التي تفضلنها أو تقنيات السرد التي يستعملنها بعفوية تامة.

إن التزام هؤلاء النسوة بالتحدث عن حياتهن، كل على حدة، محادثة نفسها دون أن تتمكن من المناقشة مع منافستها، يعوق وجود أية حبكة مشتركة بينهن:

Scénario Kleenex *

ترتبط بالظروف المصاحبة للتعبير اللفظي لذلك لا نجد أية عقدة مسرحية ولا أزمة ولا تطوراً لسير الأحداث ولا فاجعة أو خاتمة. لن نعلم من الذى كسب الجولة، فكل واحدة منهن ستحصل على "نصيبها من الفطيرة" (ص. ٦٦) أهو تتويج أم أنه نصيبهن من المواساة؟

إن التسلسل الزمني تحدده أوقات أربعة هامة: تقديم المتسابقات وأشياءهن التمييزية؛ (ص. ٤٥) بداية الأداء وهن أسفل الصور (ص. ٤٩)؛ الجلوس على ثلاثة مقاعد بدون ظهر أو ذراعين (ص. ٥٣) مسألة أسباب الاختيار؛ (ص. ٥٩) وتوزيع الهدايا قبل المنولوج الختامى (ص. ٦٢).

داخل هذه الأطر الزمنية الأربعة ورغم غياب خط الحدث فإننا نلاحظ عبارات وتيمات كبرى ومبادئ منطقية مجدولة بعضها ببعض: أحيانا يتعلق الأمر بالأمراض أو بأشياء تمييزية وما تثيره من أفكار، أو بالأزواج أو العشاق، بالحروب أو بالموتى. نادرا ما نتحدث النسوة عن الحاضر إلا عندما نتحدثن عن أماكن سكنهن أو حالة أجسادهن (ص. ٤٦ و ص. ٦٤) ولا نتحدثن أبداً عن المستقبل.

على الرغم من غياب الحدث (بالمعنى الدرامى) وتراكم الذكريات المبعثرة والحجج فإن كل مونولوج، حتى ولو تمت مقاطعته فجأة فإنه يتشكل مرة ثانية حول قصة مناسبة ذات مراحل واضحة ومتراصة بشكل منطقي. وذلك وفقاً لما قامت بتحليلها نظرية السرد (التي تدين كثيراً للسرد الشعبى) فلنأخذ على سبيل المثال تقديم شخصية جاكين (ص. ٤٥ - ٤٦)؛ سنجد المراحل الضرورية لأى سرد (طبقاً لنظرية لافوف: Labov):

١- ملخص - إعلان: " مساء الخير لكم أنا خائفة..."

٢- موقف - توجيه: " لو كنت ابتسم [...] فذلك لأنى مضطربة"

٣- تعقيد: " لقد تعبت من إنائي إنه كل حياتي ..."

٤- تقدير: "لم يعد عندي عشاق إلى الجنوب اذن؟"

٥- قرار نهائي وختام: "لماذا تبتسمين هكذا [...] رغم الحياة التي عشتها؟"

إن الراويات الثلاث بطبيعتهن متمكنات تمامًا من هذه الطريقة الكلاسيكية في السرد. أهمية الحديث عن الأمور ذات الأهمية، الوضوح والإيجاز مما يجعل النص واضحًا وموجزًا. إن كل "دفعة لغوية" (عدد التقاط انفس بين نفيرى سيارة!) مركزة على فكرة بسيطة وعادية، على قصة أولية، على مبدأ منطقي أو حكاية مطمئنة. وكل فكرة تبدأ وتنتهى فى نفس الوقت وفقاً لحكمة ضمنية أو مقولة شائعة عامة وغير قابلة للنقاش.

فلنكتفى بمقارنة جمل الشخصيات الأولى:

جاكولين (ص ٥٠) مقولة: "كنت دائماً مريضه و لكنى تغلبت على المرض"

مكسيم: من الممكن دائماً أن نتغلب على المرض

أنجيل (ص ٥٠) مقولة: "من حسن الحظ انه كان من الممكن ممارسة الجنس مع مارسيل".

مكسيم: "هذا شئ لا يعلى عليه شئ؟"

برياره (ص ٥١) مقولة: "كان الجحيم بعينه"

مكسيم: عندما لا يكون الرجال مرغوبين، يكون هذا هو الجحيم.

المسافة قصيره بين المقوله و بين الحكمة يجتازها المستمع ببساطه دون أن يكون لزاماً على الشخصيات ان تنطق صراحة بالحكمه. أن 'بلاغه التيمات' تكمن فقط فى سرد عدد من التأكيدات و الحقائق. انها تسطع بفضل تفاهتها وتكرارها ولكن علينا ان نحذر من عفويتها: فهي تضع المأسوى و المبتذل الخاص والعام فى نفس المستوى، كما أنها تنتقل ببساطه من تيمه لأخرى دون ان يكون لدى المتحدثين وقتاً كافياً للتفكير فيما يقولون وأن يكون لدى المستمعين وقتاً للتفكير فيما يسمعون. إن الحدث التقليدى الذى يدور بين أبطال العمل المسرحى قد استبدل بعدد من اللقطات المنفصلة، فأصبحت المسرحية مجزأة لأجزاء تحاول فيها كل واحدة من النسوة الثلاث أن تشكل حياتها و أن تعطيلها معنى وتثبت لنفسها أنها كانت حياة مليئة بالأحداث و بأن حديثها يتفوق كثيراً على حديث الأخريات. إن السرد ضمن هذه المنافسة يصبح هدفاً فى حد ذاته. فهو من ناحية يصبح مهدداً بفقدان مصداقيته ومن ناحية يبرئ الراويات اللاتى لا يمكن أن تصدر حكماً على ماضيهم و لكن على قدرتهم فى استحضار ذلك الماضى و التحدث عنه. إن عبارة "كيف يروى؟" أهم بكثير من "ماذا يحكى؟" تظهر الحبكة الدرامية أكثر مما تظهر أحداث و قصة المسرحية التى تروى من خلال مجموعة من الأحداث (وهى قليلة للغاية: تقترب المرأة من مكبر الصوت تتحدث ثم تتوقف). إن عملية التحدث - شكل التواصل داخل هذه المنافسة - هى الأداء الوحيد فى هذه المسرحية، أما القصة و نوع المسرحية و الزمان والمكان فيأتى فى المرتبة الثانية من حيث الأهمية. إن بنيتى السرد و الأداء (مستوى ٢ و ٣ من الشكل) قد همشتا: ما من وسيلة لتأمل جدلية الحدث المتعارف عليها؛ إن كل الأحداث تتم عن طريق سردها و أدائها وأما تعارض الشخصيات و الأفكار فيتم تهميشها، إن ما يهم هو كمية المعلومات التى تبث عبر

(الإذاعة و التلفزيون) من تراكم التعبيرات و إيقاعات و تدفق الكلمات. لذا يجدر دائماً أن نهتم بشكل النص وذلك بالمعنى الهندسى و طبقاً لمفهوم بارت؛ من الشكل المعبر عن "الرياضة البدنية أو شكل الأداء التوقيعى" من "حركة الجسد أثناء أدائه"، "حركة المحبين أثناء ممارسة الحب"^(٩) من خلال هذا المفهوم المكانى الشكل نستطيع ان نقرأ هذه المسرحية، ونفهم البيانات الحاسمة التى تلتها. إن رأى مينيانا فى المسرح ينطبق على مسرحيته: "إن الكتابة الحديثة لا تولى اهتماماً كبيراً بالقصة أو الشخصيات أو الأحداث (كما اهتم باستكشافها المسرح الأنجلوساكسونى). هناك "الكلمة" وهناك "الأشخاص" التى تتكلم. و من ثم تملأ الكلمة الفراغ"^(١٠) ولكن شكل هذه الكلمة التى تملأ الفراغ و هذا التفتيت للحدث المركز على تفاعل الشخصيات و تهميش قصة ذات أبعاد درامية و واضحة و أفكار ملموسة لا تتم عادة لصالح النص "الكتابة" المتروكة لذاتها و الخاضعة للمونولوج الداخلى أو النابعة من عملية الكتابة الفورية. إن أهمية النصية تحدها و تراقبها الوسيلة الإعلامية التى بفضل إيف و إيجور و بفضل "انضباط المدعوات لا تترك النص ينحرف. حيث لا يوجد قلب فى المواقف التى يمكن أن تجعل اللعاب يعارضن أو يهدمن ما تقوله وسيلة الإعلام الإذاعية. و بهذا التحديد و بقيادة من السرد البدائى لثلاث سيدات تحتفظ النصية بقدرتها الوصفية الناقلة للواقع. إن عملية إعطاء بيان مفصل عن كل شئ ليس مجرد

٩- رولان بارت مقتطفات من الخطاب العاطفى ١٩٧٧ الاعمال الكاملة "المجلد الثالث"

باريس - لوسوى ١٩٩٥ ص ٤٦١

١٠- فيليب مينيانا، خطاب الأطلسى ، استشهد بهذه الفقرة فى "حجرات" و "عملية جرد"

ملف مارى - بيا بيرو، 1999 CNDP ص ١١

* بالإنجليزية فى النص (الترجمة).

لعبة سطحية و شكلية تقوم بها النساء أو يقوم بها مينيانا، إنها ليست Stream of Consciousness^(١١)، أو مونولوجاً داخلياً يترك العنان لانسياب اللاشعور مع انسياب الكلمات. إن له أهمية كبرى: تحديد قيمة حياة بأكملها، و معرفة قدرها الحقيقي. فالنساء الثلاث يتعاملن مع مواد ذات قيمة مالية. كلفتهن الكثير و يردن الآن التخلص منها بأعلى سعر ممكن. حياة مضت لأبد من استغلالها في البيع و في القيمة.

٥- مسرح النقات غير المترابطة

٥- ما من شئ مأساوى في هذه العملية شبه التجارية: إنها ليست بستان كرز يضجى به، انها حياة يعاد خلقها بواسطة الكلمة، مرة أخيرة ونهائية. إن ربات البيوت الثلاث يريطن الشئ بالشئ و يستعدن الذكرى تلو الذكرى، وهن لا يواجهن مجادلات أو أفعال و لكن مثلهن مثل متسابقات الماراثون لا يقاومن أفكارا أو أعداء و لكن يبدأن بمقاومة انفسهن. لذا علينا أن نهتم بمنطق و ترتيب الكلمات في النص، بمعنى الطريقة التى نتابع من خلالها وحدات التنفس إذ تطرد الفكرة السابقة وتتيح مكانا للفكرة القادمة ولا نهتم كثيرا بمنطق الأحداث و القصة.

إن المسرح الكلاسيكى و دراسة "الأشكال النصية" التى وفقا لما يقوله فينافير Vinaver^(١٢) تقوم بالتعريف بكل العلاقات الممكنة بين الحوارات لن تمنينا كثيرا في هذه الدراسة حيث إنها لا تنطبق على سلسلة الحكايات التى تروىها

١١- ميشيل فينافير، كتابات مسرحية Acte Sud ١٩٩٢ ص ٩٠١-٩٠٤

النساء كما أنهن لا يدخلن فى صراعات مباشرة بسبب شئ مشترك بينهن. أو لو أننا أردنا أن نلجأ للأشكال النصية فيجب علينا أن نجعلها تتلاءم مع المنطق الاستطرادى لكل مونولوج من مونولوجات مينيانا. و نلاحظ أن المونولوج تحركه قوة اندفاعية شديدة، و يقوده منطق داخلى علينا أن نكتشفه يعطى للنص معناه سواء أسمينا هذا المعنى إيقاعاً أو موسيقى الكلمات أو مقطوعة موسيقية أو شكلاً نصياً أو استطراداً أو نصية أو إن شئنا القول فى لغتنا العادية: كتابة. سنكتفى ببعض الأمثلة فقط من هذه الأشكال النصية لنطبقها على منطقية النص.

إن تداعى الأفكار شئ دائم حتى وإن تم فرزها وإن كانت معروفة سلفاً فهى تفشى دائماً أفكاراً مخبأة، مثيرة أو لإرادية غالباً ما تكون أفكار الشخصية وكذلك أفكار القارئ فى الوقت نفسه. إن تداعى الأفكار غالباً ما يكون غريباً ومضحكاً لأن المستمع يستشعر فيها الشئ الذى يربط بينها. على سبيل المثال: "لقد تعبت إنها حياتى كلها" (ص. ٤٦). هذه الكلمة have كما سنرى بعد ذلك يمكن فهمها بمعناها الحرفى أى ما يسيل من فم الطفل من لعاب ولأنه فى هذا الإناء cuvette ستبصق جاكليين رثتها" . (ص. ٥٠).

على المستمع أن يتفضل بجعل أفكاره خبيثة بعض الشئ حتى يربط بين تصورين: "كان علينا أن نفعل ما علينا فعله [...] لم يكن مارسيل وسيما ولكن كانت يده جميلتين يدي فنان كان عاملاً يدوياً شديد المهارة" (ص. ٥٠) ولنا أن نتصور مارسيل وهو يداعب جسدها بيدي "عامل ماهر". فى بعض الأحيان تختلف الإيماءات والإشارات المفترضة وفقاً لمرجعية القارئ الثقافية: "كان لهما ابنتان توأم ولدتا قبل اكتمال أشهر الحمل، كانا فى أيام الأحد يأخذانهما إلى

النزهة فى غابة فانسين" (ص. ٦٣) "فانسين" هل نفهم أنها مثل حديقة الحيوان أو الدام دى بوا أو الكارتوشرى؟ إن النص بواسطة هذه النقلات المفاجئة يدفع بالمستمع إلى القيام بالربط بين أشياء غريبة.

إن وجود عدد من الكلمات المتماثلة التى تظهر فى نفس المواقع من الجملة يشكل نظيرًا تيميًا ويؤدى إلى توليد معنى غير متوقع، بل انه يصدم القارئ: هنا أيضا يقول النص دون أن يقول: " كان الأمر بشعا تصرخ الأبقار [...] يهرب الناس كانوا يقتلون الأرانب فى المزارع وكانت الخنازير الأمهات قد فقدن ست كيلوجرامات من وزنهن..." (ص. ٥٩ - ٦٠). إن كلمة "أم" تدخل ضمن مجموعة الحيوانات المعذبة، حتى وإن لم تقصد أنجيل أن تأتى بهذا التقارب غير اللائق.

أيا كانت التقاربات فإن التداعيات أو الأشكال النصية تبقى داخل النص ولا تتفرق بين الراويات أو داخل مونولوجات منطقية متوازية إلا نادرا. إن اللعب الكثير والمعقد بالكلمات يشكل الجزء الأساسى من النشاط والأداء لهذا النص الذى يبدو نصًا سرديًا أكثر منه نصًا مسرحيًا. إن أداء هذا النص السردى يحل محل الدرامية: القصة والحدث والشخصيات لأن متسابقنا الثلاث اللاتى يبدون ثرائرات وماكرات لسن شخصيات بالمعنى الكلاسيكى للكلمة: بل إنهن خليط غير مسبوق من البشر والأشياء و الكلام المفتت.

٦ - الشيء الفاعل من خلال الخطاب

ليس من السهل بطبيعة الحال تصور الحاح الصورة المسرحية هذه على المتفرج حيث أن أثر الشخصية عندما تقوم بتجسيدها ممثلات قديرات مثل (چوديت ماجر وفلورانس چيورجتي واديت سكوب فى العرض الأول) تعطينا الايحاء بأننا أمام شخصيات حيّة ، خاصة أننا أمام شخصية واحدة بسيطة :

تحيا، تبقى أو بالأحرى تقص قصتها حتى تعيش . أنها تحيا وتبقى بواسطة الكلمة . إذا كان التفاعل الجسدى محدوداً بين المتسابقات ينحصر فى بعض الإيماءات ، أو ببعض الحركات الجسدية للتعبير عن المنافسة فانه فعل ظاهر ومتواصل على خشبة المسرح : التمثيل والحوار مع "الشئء الشاهد" (ص ٤٥) كل واحدة اختارت شيئاً ملموساً ساهم فى صنع هويتها .

أ- إن ثوب أنجيل موديل عام ١٩٥٤ هو شئ ارتدته فى لحظات السعادة والمتعة ؛ إنه يفصل بين الجسد وبين العالم الخارجى : لن يستطيع العشيق أن يقول إنه كان يفضل الثوب أو المرأة . يصبح الثوب كناية عن الرغبة ، أن أجمل الأثواب تصبح فى الواقع بلا قيمة إلا لو رغبنا فى نزعها . أنها تشير إلى جسد متخيل من الرجال، جسد ينحصر بين الداخل والخارج وبين الإحساس والرؤية .

ب - يضئ مصباح بريارة الجسد من الخارج . إن هذا الفئار البائس وإن كان يضى على الجسد جمالاً يجعلها ترى الحياة وردية بالرغم من كآبتها . يضئ الجسد من الخارج ، جسد متخيل ، تم تجميله فأخذ شكلاً مثاليًا : هذا الجسد المعروف ، عن بعد ، الذى تقدمه بريارة "دون قُبَل" (ص ٤٩) والذى يبقى دون وجه (ص ٦٤) والذى مثله مثل حياتها يظل "صحراء" (ص ٤٧) .

ج- تستعمل چاكليين الإناء كى تبصق فيه "رثتيها" (ص ٥٠) كما تزرع داخله بذورها الصغيرة . فهو إذن وعاء للموت وللحياة ، جسد تعويضى يصبح كناية لكيان خلق للحياة والتناسل : أنجبت چاكليين ثمانية أولاد كما أنها تعرض نفسها لحمل أطفال الأخريات داخل رحمها . (ص ٦١) ليصبح إناءها الذى لا يصدأ يصبح رحمًا بديلاً . علينا أن نفهم حرفيًا وصفها الأول للأناء : "أنها تعود إلى زمن بعيد" (ص ٤٥) تلك الرغبة فى حمل الحياة داخل نفسها وداخل جسدها .

تتلاشى الحدود بين الشئ والجسد والكلمات ليصبحوا شيئاً واحداً فقط : حياة مضت، أعيد بناءها بواسطة الكلمة التى تصير شيئاً طوطمياً . كيف يعبر المرء تعبيراً أفضل عن الرغبة فى أن يعيش من خلال الذكرى والكلمة ؟ ماذا يبقى من الإنسان ؟ صوت ، رغبة فى الكلام ، فى كلمة تتشبث بالشئ .

إن هذا الثلاثى (الشئ والجسد والحديث) يغنيننا عن اللجوء إلى سيكولوجى أو اجتماعى . وتدفعنا إلى أن نعيد التفكير فى أنماط الشخصية المتعارف عليها التى تتحدث اللغة الخاصة بوسطها الاجتماعى وأن نفسير النص كما نفسير الموسيقى وكأنه مقطوعة كلامية منغمة حيث الأجساد والأشياء ركائز لنص يعامل وكأنه مادة . ان النص الذى تقوله المتحدثات الثلاث غير متوازن ؛ فهو نص - شئ ، خليط غير مألوف من الحديث / الشئ / الإنسان . مادة يمكن سماعها وجعلها ذات إيقاع وأحيائها كما يمكن قطعها وتقسيمها كقطعة حلوى عملاقة مهداة لكل الناس ، أو جسد كبير مهول ربما كان جسد الأم الذى لا يمكن تقسيمه ولا يمكن التنازل عنه والذى لا ينضب.

٧ - لاشعور الأيديولوجية

إن أداة العرض والنص ، وإعادة توزيع المجموعات الدرامية ، وإعداد مؤديين غير تقليديين كل هذا يؤدى إلى قائمة الجرد التى يستطيع المؤلف أن يخرجها من ذاكرته أو أن يخترعها بشكل كامل. فليس من المهم بالنسبة له أن يقنع أو أن يدافع عن نظرية أو آراء ما ولكن أن يقوم بتعداد وتسجيل الأشياء بمعنى أن يقوم "بالتسجيل فى قائمة جرد" أو "يفحص بعناية"^(١٢).

١٢- قاموس روبير ، تاريخ اللغة الفرنسية مادة "جرد" ص ١٨٧٦ .

حتى أن ما تعرضه "الجاردات" الثلاث يبدو وكأنه قد قذف به فوق الورق أو القى به فى الهواء . "مع الاحتفاظ بحق المراجعة" . وعلى المستمع أن يتحقق من أن تلك العروض متوافقة مع العقد غير المعلن : أن تتحدثن عن أنفسهن ، دون توقف ودون حياء .

إن هذه الكلمة التى عولجت تشكلت بواسطة وسيلة الإعلام السمعية - البصرية يمكن أن تثير اهتمام المشتغلين بعلم النفس لاسيما وأن الرقابة قد همش دورها فى هذه المقابلات، إن الاعتراف إيجابى ومتواصل لا يتخلله أى

تردد أو توقف أو شئ مسكوت عنه أو مغطى . ولكن اللغة رغم ذلك ليست فى حالة حرية تامة ، انها لغة جامدة سبق تشكيلها بعبارات معدة مسبقاً ثمرة "تجارب الحياة" . والطريقة التى يروين بها لانفسهن الأحداث التى مرت بحياتهن: كما لو أن سيرتهن الذاتية قد عرفت من قبل ، ورويت ألف مرة وأنه يكفى بسطها كسجادة طويلة، يختلط فيها حديث متقولب واع وآخر ضمنى استخرج من ايديولوجية المكان الذى عشن فيه . أن كل التأكيدات تركز على عبارات تشبه الطقس بمعنى المبدأ الأيديولوجى العام تكفى بعض المختارات منها كى نتمكن من تقديرها وفقاً لبلدها :

- "كان شديد الكسل ، كان من أصل إيطالى" (ص ٥٤) بالنسبة لأنجيل الكسل يفسره الأصل الإيطالى لآل . ليس عليها أن تعرف مسببات الكسل لأنها تأخذ بالمبدأ الأيديولوجى الذى يقول ("إن الإيطاليون كسالى") والذى يعرفه الجميع .

أنت مخدوع وقد خدعك بلجيكى" (ص ٦٥) هكذا تنتقم بريارة من "ليونيل الذى كان يتأمل فتاة شابة ذات أرداف جميلة" (ص ٦٥) فهى تعبر له عن تفاهته

لأن الكل يعرف ضمناً أن البلجيكيين لا يساوون شيئاً وأنت أقل قيمة منهم لأنى قد فضلت رجلاً بلجيكياً عليك .

- "لقد تحمل مارسيل العملية بشكل جيد حيث إنه نورماندى" (ص ٦٤)
يبحث المستمع عن رابطة سببية تفسر تحمل الآلم وبين النورماندى : لو لم يكن يعرف المبدأ فستكون الجملة بالنسبة له غير ذات معنى . وأحياناً ما تكون الروابط بين الأشياء مدهشة بل ومضحكة .

- "لا أحب أن يقبلنى أحد فأنا أفضل هواء بحر الشمال" (ص ٤٩) . أن التعبير عن اللاشعور فى النص يكمن فى التمكن من المستحيل ومن المبدأ الأيديولوجى أكثر مما يكمن فى الافصاحات الحميمة التى تقوم بها "الجاردات" الثلاث خلال جلسة "التحليل النفسى للفقراء" . على القارئ فى النهاية أن يقرر قبوله أو رفضه لاستحضار معلوماته الأيديولوجية أ النفسية . أن صلته باللغة وأيضاً بالمكان وبطريقة الحديث والأداء هامة جداً لفهم هذه الإفادات وللأثر الذى تحدثه عليه .

٨ - أهو تظهر الفقراء ؟

٨- من الصعب تقدير الأثر على القارئ / المشاهد كما يصعب تقدير تنوعاته . إن الإذاعة وكذلك المؤلف مينيانا قد أثروا كثيراً فى المستمع وغيروا من المؤثرات كما عدلوا من علاقة المشاهد بالنسوة الثلاث .

إن جمهور مثل جمهور مسرح مينيانا ، عكس جمهور الإذاعة ، من مستوى ثقافى أرفع بكثير من مستوى الألعابات الثلاث ، وهو لن يعدم الفرص لكى يتسلى بروايتهم ويسخر من مستواهن الثقافى . إن ال reality show العرض

الحي يتحول سريعاً إلى freakshow عرض غريب بالنسبة لجمهور متعطش
للاحساس بمشاعر قوية أنه يجعل ما يمكن اعتباره اعتداء غير مهذب ، يجعله
شيئاً عادياً ومسموحاً به - حسب رأى وسائل الإعلام - فبمجرد انخراط
المشاركات فى هذا العرض فهن يدعوننا لكى نضحك ونسخر منهن بل
ونحتقرهن .

ولكن هل يضحك المشاهد من قلبه ؟ ألا يضحك ضحكة صفراء بل ويضحك
من نفسه (أم من أمه) ؟ لو كان المسرح اعتراض ، أو رمزاً للرفض الذى يسمح
بإمكانية خروج المكبوت بشكله المنكر من قبل^(١٢) أن ما يشكل لنا عودة إلى ذلك
هى تلك التفاهة وذلك الاحباط ، هذا الشعور بالضيق من أن نضحك من الآخر؟
وقبل كل شئ من الأم . الموضوع ممتع ، المشاهد لا يريد أن يترك هؤلاء النسوة
لقدرهن كضحية فى العالم وفى وسائل الإعلام ؛ فهو يشفق عليهن أو بالأحرى
يتمنى أن يتمكن من مقاومة هذه اللعبة القاسية والغبية . وهذا بالضبط ما
يفعله : فهن لا يخذعن بهذه اللعبة الإعلامية ، وهن يقبلن الهدايا (ص ٦٠)
دون أن يقالين فى الشكر ، حتى يستطعن إلتهام نصيبهن من الحلوى (ص ٦٦) ،
بالمعنى الحرفى . فى آخر الإرشادات المسرحية فإن ايجور القائد غير المرئى
المسؤول عن هذا الجهاز الأيديولوجى القوى ، ربما يكون قد شكرهن ؟ (ص ٦٦)
تترك المسرحية ذلك لتقدير المخرج ، أو الممثل أو المتفرج فهو حر أن يتصور أن
الإذاعة قد انتصرت أو على العكس أن المتسابقات قلبن اللعبة وانتصرن عليها
على أرضها .

١٢- أوكتاف مانونى - مفاتيح للمتخيل ، أو المشهد الآخر باريس لوس ١٩٦٩ .

إن تقدير هذا الأمر صعب وصعب أيضاً أن نعرف إن كن قد استمتعن بالحياة أو كن قد حصلن - بالمعنى المجازى للكلمة - على نصيبهن من الحلوى أو أن علينا أن نعترف بإخفاقهن . إن الغذاء الأخير يؤكد على أية حال أن الدورة قد انتهت ، وأن الطقس قد وصل لنهايته وأن الصلاة قد تلت . تستعيد المشاركة الإعلامية إحساسها بالبهجة ، بالحيوية ، بمولد الشعب . أهو السخرية أم الأمل؟ على كل منا أن يحدد ذلك .

تدريبات تمهيدية:

١- قراءة نص: دون توقف، بوضوح ولكن فى غاية السرعة مع محاول الصمود أطول وقت ممكن.

٢- إذاعة وتليفزيون: تأدية المشهد كما لو كان تصويره جاريًا للتليفزيون أو تسجيله جاريًا للإذاعة.

٣- بالتناوب: تجهيز مساحة مسرحية من ديكور وإخراج تجمع الثلاث سيدات ثم جعلهن يتكلمن بطريقة مفاجئة (أى توزيع الأدوار دون إخطارهن).

٤- التيمة: يجب على الممثل أن يرتجل حدودته الشخصية المرتبطة بهذه التى يفرضها عليه الآخرون فى المجموعة.

وفى كل مرة يتغير فيها هذا الشئ أو هذه يبدأ الخطاب على أسس جديدة تمامًا بحيث يجب اختراع أو ابتداء قصة جديدة كلما تتغير التيمة.

الفصل السادس

فالير نوفارينا Valère Novarina

«Vous qui halitez le temps»

«يا من تسكن الزمان»، أو اللغة المشوهة

لقراءة نوفارينا Novarina، يستحسن التذرع ببعض الصبر، ونسيان الفصائل التقليدية لفن المسرح^(١). وفي واقع الأمر ولا نجد في مسرحية مثل "يا من تسكن الزمان" قصة، ولا حدثًا، ولا منطقًا في الأحداث والحوارات، ولا شخصيات وبالتالي لا معنى، ولا اتجاهًا للكلمة. الأجزاء الأربعة عشر يمكن تبديل أماكنها، حيث لا توجد أية استمرارية زمنية أو موضوعية بينها، سيكون من السهل تغيير مكان ردود متحدث إلى آخر، حيث إن الكلمة لا تلزمه كممثل. لم يبقَ نوفارينا Novarina الأعلى الصفات الخارجية للمسرحية "التقليدية" فقط، مثل عدد محدود من الشخصيات تتحاور، إرشادات مشهية، تقسيم إلى مشاهد مع خروج ودخول الشخصيات، سلسلة ردود.

إن الشكل الذي قدمناه عن المشاركة النصية للقارئ^(٢) لا أهمية له هنا إلا للتحقق من أن نوفارينا Novarina يرفض كل الفصائل الإنسانية للشخص، والحدث والسرد. وإذا صممنا على استخدام هذا الشكل، يجب الإجابة مباشرة على الأسئلة الخاصة بالفن المسرحي:

(١) فالير نوفارينا Valère Novarina: "يا من تسكن الزمان" Vous qui halitez le temps باريس، P.O.L.، عام ١٩٨٩.

(٢) باتريس بافيس patrice pavis: "المشاركة النصية للمشاهد"، مسرح/ جمهور، رقم ١٥٢، مارس - أبريل عام ٢٠٠٠.

- عمّ تتحدث؟ لا شيء: كثرة وجهات النظر، تحقيقات معزولة وغير متجانسة لا ينتج عنها أى مضمون جمالى .

- ماذا تحكى؟ لا شيء! على كل حال، لا توجد حكاية يمكن تمييزها. وبدلاً من ذلك، نجد ملحوظات مؤكدة على اللغة، يُمكن لجوهرها أن تكون هذه القضية الخاصة بعلم النفس واللغويات: "الكلمة وحدها هى سجن الأنا" (صفحة ٢٧).

- ماذا تفعل؟ لا شيء على الإطلاق: لا يوجد حدث درامى يُمكن أن يترجم جدلية التبادلات. لا توجد سوى تأكيدات معزولة، إضاءات حكمية، شظايا للغة. كل شيء مقدم بدون خط قيادى وبدون استمرارية الردّ والمضمون لا تعرقل ما يتبعها، برغم الحوارات الخادعة والارتباطات المزيفة من ردّ إلى آخر. القوة الشعرية لكل جملة تشتعل فى لحظتها وتذوب.

ولن يكون إذن كل الفن المسرحى الفريى، بكتابته وأسلوب تحليله نجدة للقارئ لكى يدخل فى أدغال هذا النص المشوه ولكى يجد وجهاً معروفاً يمكن له أن يجد نفسه فيه. ما هى النصيحة التى يمكن إعطاؤها لهذا القارئ لكى لا يؤخذ فى هذا النوع من النصوص ويؤفر على نفسه الدوران عن طريق الخيال، الموقف والشخصية؟ يجب الأخذ فى الاعتبار أن المسرحية شعر، وإن كان مبهماً ولكنها مع ذلك يمكن الوصول إليها فى التفصيل كسلسلة تصريحات، وتحقيقات تقود إلى قضايا فلسفية ولغوية، فى أكثر الأحيان غريبة وعكسية، وليس إلى خيال أو قصة. ويجب أيضاً، للوصول إلى تلك الحقائق العميقة، معرفة كشف الميكانيكيات الخاصة بهذا الإبداع الكلامى، أو لهذه الشعرية.

١ - الإبداع الكلامي.

لا يقتصر على نتائج سهلة كما هي الحال في أسلوب الكتاب الساخرين أو تشويه بسيط للكلمات، التي تحدث أثراً من الغرابة والكوميديا. بل هي طريقة للوصول إلى الكلمات وإلى المعنى مع العمل فيها من الداخل، دون اللجوء إلى الخيال.

ولكن بم يقاس الإبداع الكلامي؟ بالكثرة، بالتعقيد، بدقة ما توصل إليه؟ هذه النتائج تعتبر متنوعة وعديدة مثلها مثل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها نوفارينا Novarina والتي سنعطى منها هنا مثلاً بسيطاً.

فهذه الوسائل مقصورة تقريباً على المعجم والتعبيرات الجديدة. في الواقع تركيبة الجملة تخضع للمتنق عليه في اللغة الفرنسية المعاصرة، هي قلما تكون مفككة. على أكثر تقدير تكون أحياناً في غير موضعها الطبيعي (مثال صفحة: ٣٧)

نجد: "فمى كان هناك يفكر". "Ma bouche ailleurs".

والمعجم الذى يتميز ببراء لا ينضب، أحياناً يعاد تكوينه بالكامل، خصوصاً عندما يذكر نوفارينا Novarina قوائم كلمات جديدة للتعبير عن مضامين معروفة. فالأرقام من واحد إلى اثنى عشر تصبح على سبيل المثال:

"pi, tel rure, ranatte, tral, derun, lai, tov, ilif, éleuif, uptere, doducure..." (P.18) (صفحة ١٨)

إن الجمال الجوهري لهذه التعبيرات الجديدة، والتي يصعب فهمها في الحقيقة، ولذة الصوتيات لهذا الشعر النقى، يعفى المستمع من أى بحث للمعنى.

ولا يمكن لهذا الإبداع الكامل أن يحدث إلا لأن المستمع يعرف التعبيرات الحقيقية (الأرقام، أسماء الأيام والشهور، الأماكن).

وكثيراً ما تكون التعبيرات الجديدة غير متعرف عليها بدءاً من تعبيرات خاصة بقائمة ما مثلاً، هم يكونون خليطاً من الإبداع والتكرار، هم ينطلقون من جذر كلمة موجود ولكنه متغير تماماً. هذه هي حال الكلمات وأزمنة الأفعال (صفحة ١٩)، عمليات جراحية وأعضاء (صفحة ٢٣)، عناوين (صفحة ٤١)، أمراض (صفحة ٩٢).

وتتلاحق هذه التراكمات بدون سبب واضح كما لو كانت هجوماً معجمياً أو مهارة لغوية، حيث يتناثر الاستحواذ والعناد مع الملل والحادثة. وهناك ذكر التعبيرات بلا سبب الذى يحكمه أحياناً وجود نفس الحرف أو نفس الصوت (على سبيل المثال، حرف Y فى قائمة المدن، صفحة ٢٨) وهكذا يلمع الإبداع الكلامى عن طريق مهارة ودعابة التعبير وكذلك بموسيقاه، وخامته الصوتية (اسم الشهور، صفحة ٢٠).

إن لذة الصوت النقى تحرّر طاقة وخيال الكلمات، يمنحها التنفس، ومرونة تعفيها من أى معنى معرف. والمستمع، مثله مثل الممثل ومن قبله المؤلف، له علاقة ملموسة بالكلمات المستخدمة مثل الأشياء الرنانة. يبدو كأنه يستطيع أن يأخذها فى يديه، ويستمتع بلون الحروف، ويترك نفسه لتمرين تنفسى للمنطوق. فلننطق "vifre nolin, déceducre, éloin" (صفحة ٢٠): المجهود النطقى، دقة الحروف الصوامت وتلوين حروف العلة ستتحث الفعل برقة ولطف.

ولكن الإبداع الكلامى لا يقتصر على التعبيرات الجديدة. فى أغلب الأحيان، مفردات اللغة الموجودة تلتحم مع تعبيرات مخترعة، تنتج أثراً لتشويه ينتهى دائماً

إلى إيجاد معنى وتوليد رؤية جديدة للعالم وغالبًا ما ينتج هذا الأصل الخاص بالصوت والمعنى من خلال الشكل المعتاد وذلك بواسطة إقحام حرف في الكلمة ليتسیر لفظها، أو بإضافة مقطع لفظي في كلمة موجودة. من أجل التأكيد على الطابع التكراري للكلمة ومثال على ذلك إشارة Jean إلى نوعية التليفزيون الحديث بعبارة "التكرار السريع للحدث مستخدمًا لفظًا جديدًا لا يوجد أصلًا في اللغة ولكنه مركب على فعل موجود (صفحة ٨٩).

وهناك بدائل أخرى تظهر كلمات مختلفة بإضافة بعض المقاطع اللفظية:

- velocidodélérépétait (صفحة ٨٩) vélo, dodo, répéter:
- vélocidorédopétait (صفحة ٨٨) : vélocipède et ai / do / ré / do .
- vélocidododérodedopéta (صفحة ٨٩) : vélo, dodo, héros, Péter,

Hérodote .

هذه البدائل التي لا نهاية لها ليست محسوسة إلا إذا رصد المستمع إنتاج المضامين الجديد اعتبارًا من المقاطع اللفظية المدرجة. الإدراج أكثر ميكانيكية في الحالة الكلاسيكية الخاصة بـ "jaisonnais" (إضافة المقطع اللفظي ava بعد كل حرف علة):

"Jávalavais sans déglutir" (صفحة ٢٧).

في جزئية من الثانية، يجب على المستمع أن يتعرف على إقحام حروف في الكلمات واستعادة الكلمة الصحيحة ذهنيًا مع الاحتفاظ في الذاكرة بجذر الكلمات الجديدة مع الحفاظ على ارتباطها بقية الجملة: تمرين مُشجع ولكنه مرهق.

التشويه = الإبداع يكون أحياناً مصغراً للغاية، ويكون الأثر واضحاً جداً: كما هي الحال في: "élats" بدلاً من "élats" (صفحة ٣٣) "doloressé" بدلاً من "doctoresse" (صفحة ٣٤).

وفي أغلب الأحيان يقوم التحويل على تبديل كلمة، مما يركز على عبارات أخرى في التعبير المُستبدل:

(J'ai été opéré d'extrême lumière" الضوء" لعملية غاية في الضوء)

نحن ننتظر "d'extrême urgence ou vitesse"، بأقصى سرعة ولكن تم استبدال تعبير بآخر La vistwssw de La Lumiere أى بسرعة الضوء.

وتكمن أحياناً التغيرات الناتجة عن التلاعب بحروف الألفاظ في استعمالات واستخدامات مجازية للعبارات الموجود في أغنيات شعبية أو صورة بلاغية ثقافية معتادة.

وتكون هذه التشوهات شبكة كثيفة تقود المستمع من مفاجأة إلى مفاجأة دون أن يستطيع أن يُبعد انتباهه. الوسائل ليست دائماً بلا هدف مثل عند الكتاب الهزليين المهمومين فقط بقياس تصفيق الجمهور ولكن هي إضافة تنتهي إلى تكوين نظام فلسفي، أو بحث عن معنى، تكون لغته المقياس والأداة فهي خليط من الميتافيزيقيا والتهيرج، والمسافة الأسلوبية الكوميديية ليست عشوائية ولكنها تساهم في تحديد البحث وصورة أفضل دائماً، ليس البحث عن "شخصيات" - متحدثين، ولكن البحث عن نوفارينا Novarina، فليصوف اللغة ومالك السلاح المسرحي الرهيب.

٢ - الطرق الكوميديّة.

بما أنه لا يوجد تداخل درامى بين المتحدثين، تقوم وسائل الإضحاح، خاصة على كوميديا الكلمات وليست كوميديا المواقف، ستكون "الكوميديا التى أبدعتها اللغة"، مرتبطة "بشكل الجملة واختيار الكلمات" وليست "كوميديا تعبّر عنها اللغة"^(١).

إن أساليب الاضحاح عديدة جداً فى هذه المسرحية الهزلية فى كل تصريح، حتى أكثرها جدية أو تهاوة، يدعو إلى الدهشة والابتسامة. الدعابة هى مفتاحها الأساسى. وإذا كان ربط كلمات كل تعبير غير متوقع، بل عكسى أو تناقضى، فإن الدعابة لها دائماً الكلمة الأخيرة. وتستخدم الكوميديا أحد هذه العبارات الثلاث:

الجرأة فى العبث: ذكر لا نهائى لأشياء من كل صنف، جنون الكوميديا العبثية أو الدعابة السيئة تعتبر كلها مجنونة: بدون تحفظ ومتخطية كل الحدود. أغانى مثل الآخرين (صفحة ٧٥) أو الأمراض (صفحة ٩٢) تصل إلى الجنون بجانبها العبثى، الهزلى والتافه إلى حد مبالغ فيه ولا تراعى أى اعتبارات أخلاقية أو مقدسات.

الابتذال: بجانب الخطاب الفلسفى العالم، والقلق الميتافيزيقى العميق، نجد لغة ذات لهجة شعبية ومبتذلة، ذات أشكال مختصرة.

(١) هنرى برجسون Henri Begson، "L7e rire"، "Essai sur la signification du comique"، ١٩٤٠ (١٩٨٥)، صفحة ٧٩، PUF باريس.

المحاكاة الهزلية: الردود تكون فى أغلب الأحيان إعادة تعبيرات أو نصوص معروفة تظل محسوسة حتى الآن، وهكذا يتم تحويل صلاة "notre père qui oux" إلى "notre chair êtes qui entiere" (صفحة ٧٨) بصورة بطولية - هزلية (أبونا الذى فى السموات والأرض). وبما أن الإضحاح يظل متوطناً فى لحظة خاطفة من لعبة الكلمات، فهو غير مقصود به المواقف ولا أفعال الشخصيات. ولهذا السبب يجب أن يركز تحليل المسرحية على المساحة النصية، أسلوبها وشروط منطوقها. النص، شعرى أكثر منه درامى، يقدم نفسه كمادة مضغوطة متقنة وليست خيالية ولا درامية، مثل سلسلة لها معنى لا يتوقف. الكلمة الإنسانية هى نسيج أكثر منها نصية مرتبطة بالمعنى الدرامى وبالحديث: "إن جسدنا هو الأرض، ولكن روحنا هى الكلمة، هى النسيج، طريقة تفكيرنا"^(١) هذا النسيج الكلامى موجود فى الاستمرارية الزمنية. هى تقدم علامات شكلية متكررة، وبالنسبة للردود الطويلة، منطق داخلى للسرد (مونولوجات فى الأجزاء ٨ و ٩). يكشف النص عن عمل كبير شعرى وأساليب أسلوبية كاملة جداً، وسنعطى بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

شبكة المعانى: نفس المضمون قادر على الظهور بأشكال عديدة حتى ظهور العلاقة التى تنهى مؤقتاً المجموعة. وهذا يبدو جلياً فى "yeux" و "Dieux" وارتباطهما بأوديب Oedipe وعميانه: هما يظهران بصورة دورية (صفحة ٤٧، ٦١، ٤٨ خصوصاً). يحدث أن يتحول التعبير من حادث لغوى إلى حادث لغوى آخر حتى ظهور المضمون الذى يتم البحث عنه.

(١) نوفارينا Novarina : Devant la parole، باريس، P.O.L، ١٩٩٩، صفحة ١٦ .

السَّجْعُ: فى غمرة الكلمات تظهر بعض الجمل متقنة مثل الأبيات أو القوافى أو السَّجْع .

القوافى الداخلية يمكن أن تكون ذات طابع صوفى. وفى أغلب الأحيان تكون ذات ذوق ردىء.

الأشكال القديمة والبالية: التى تعطى للجمل طلاءً من الكلاسيكية و القدم المهجور ولا يعبر عنه فى أغلب الأحيان مضمون. هذه الحكمة الغريبة من العصور الوسطى تحرّض المستمع على استخلاص فلسفة غامضة ليس من المؤكد أن يفهم معناها. أسماء المدن، التى يحب المؤلف كثيراً أن يعدها، تدلّ على نفس الحرص على الأصالة العريقة القديمة كما لو كانت تأتى من أعماق الأرض الفرنسية.

السقطات: كما فى الحياة، وأكثر من ذلك لأن المؤلف يختارها. إن السقطات معبرة، ولكن بدرجات مختلفة. الصعوبة هى اختبار ما تكشف عنه.

ويلاحظ أن كل تشويه بالطبع له معنى، ولكن فهمه يتبع المستمع. وهذه التأثيرات للمعنى وهذه الأفكار المتخابطة وهذه الغمزات الآتية من المضمون هى الأحداث الوحيدة فى النص: وكل جديد يحدث حدثاً قبل أن يختفى.

ويلاحظ أيضاً أن كثيراً من الجمل تظل غامضة لأنها لا تتداخل وغير مرتبطة بموقف أو تصل إلى هدف ذى معنى و هذه الحوادث النصية، ومجافة اللغة العادية، تحطّم استمرارية السرد، فلم تعد اللغة قادرة على تقديم العالم، على الأقل بصورة إجمالية ودائمة. وجهات النظر على العالم غير مقروءة وغير مترابطة، هى لا تهدف إلى المواجهة بين الأفكار وبالتالي إلى بناء مرجعية مشتركة.

لم يعد هناك أيضاً ضمير نصي، بفضلله يمكن للمسرحية أن تفكر فى نفسها، وتكشف عن ميكانيكياتها الخاصة، كما كانت الحال فى مسرح العبث أو فى الرواية الجديدة فى الستينيات والخمسينيات. مسرحية مثل "يا من تسكن الزمان" لا تدعى رواية حكاية درامية، وبناء عالم ممكن سيتم شرحه بالتعليق فيما بعد ولكنها تقع فى التفكير اللغوى والفلسفى، البحث عن حقيقة اللغة بدءاً من الأداء مسرحى والكتابة. كل شىء يدور وكأن المؤلف نوفارينا Novarina استخدم "شخصيات" ليس لإعطائها الإحياء بحياة مستقلة، ولكن للبحث، من خلالها، عما يعنى الكلام.

نمط الكلام الأكثر شيوعاً هو إذن سلسلة تأكيدات، لا تحتل الردّ عليها. وهنا يخضع المستمع المسكين لأداء مستمر لكلمات لا معنى لها، وخصوصاً بدون توقف ولا نص مصغّر، فى أسلوب "تقديمي" يمثل بالنسبة للمتحدث، إلقاء كلمة فى وجه المستمع دون حتى الالتفاف إلى بقية المتحدثين. أحياناً يكون الكلام قصيراً جداً، وأحياناً يكون مستمراً ويشغل صفحات كثيرة.

هذا النمط من الكلمات لا صلة له مع التحوار الدرامى الكلاسيكى: "فالأنا" لا توجّه الكلام "لأنت" فى داخل الخيال. هو "أنا" ضمن مجموعة متحدثين غير محددين كوظيفة سردية أو وجهة نظر. هذا "الأنا" المزيف الذى لا ينادى أى "أنت"، إلا "أنت" كمستمع ومتفرج، يتدل كثيراً "بهو" غير المحدد الخاص بخاتمة الحكمة، أو الحكمة المزيفة. بعض الحكم مأخوذة من الإنجيل. وبعضها جاد للغاية، وقريب من الجمل الفلسفية:

"الإنسان موجود فى نظام الكلمات، وليس فى العالم فى نظام الأشياء" (صفحة ١٦).

ويعتبر هذا التأكيد، المأخوذ من فكر الستينيات والذي ورد عام ٦٨^(١) للاكأن Lacan، أو فوكوه Foucault أو بارت Barthes، خط فكر نوفارينا Novarina يركز عليه ويجعل منه حجر الزاوية لبنائه الشكلي - اللغوي. ولكي يدخل إلى العالم وإلى المعنى، يجب المرور عن طريق فلتر اللغة، حتى لو كان سجنًا يحدد رؤيتنا للعالم.

٣ - النداء

وهكذا يمر إنتاج المعنى باللغة والكلمات عندما يكون الموضوع خاصًا بالحديث عن العالم، وندائه ودعوته بالكلمة. يبدو أن نوفارينا Novarina قد استعار نظريته من نداء إلى هيوجر Heidegger الذي يرى أن الكلمة الشعرية تخلق نداءً مرحبًا، من خلال منطوق الكلمات، ووجود الأشياء. هذه الكلمة الشعرية تنادي الأشياء، تدعوها للمجيء. أين؟ ليس الحضور بين حضور سابق: كما لو كانت المائدة التي تسميها القصيدة عليها أن تأخذ مكانًا وسط صفوف مقاعد تحتلها يوجد في النداء ذاته، موقع مُسمى. إنه موقع مجيء الأشياء، وجود ساكن في قلب الغياب^(٢).

(١) لوك فيري وآلان رونوه: فكر أعوام ٦٨ - مقال عن الانسانية المضادة المعاصرة باريس

جاليارد ١٩٨٥ .

Luc Ferry et Alain Renaud : Lapensée 68 - Essai sui L'anti - humanisme Contemj oein. Paris gallimard. 1985

(٢) مارتن هيد جروارد في كتاب هادي قدور، كيف تعامل مع الشعر باريس - سوى -

١٩٩٧، صفحة ٨٥ .

Martin Heidegger cite jar Hédi Kaddour Aborder La Poésie Páris. Seuil, 1994 P. 80

هذا الموقع الخاص بنداء الأشياء، يضعه نوفارينا Novarina فى قلب إبداعه المسرحى:

"فى البداية، الموضوع لا يخص وجود الإنسان، ولكن النداء يخص جوهر الإنسان ذاته ولم يكن أبداً سوى أول الأشياء المسماة" (صفحة ٢٥).

"يا من تسكن الزمان"، عنوان يوحى فى ذاته عن نداء للمشاهدين، هو نداء للعالم لكى يتكوّن أماننا بمنطوقه فقط. تنتهى المسرحية بنداء بلاغى أخير: "هل تريدون الموت زمناً معي؟" (صفحة ٩٨). لا نعلم بالتحديد من يسأل السؤال وإلى من يوجهه. بلاشك السؤال ليس موجّهاً إلى أحد بالتحديد، بل هو إلى كل واحد منا، لأن نفس الزمان الذى يمرّ فينا ويجعلنا نموت. هذا النداء لعدم الموت هو أولاً نداء لكى تحدث الأشياء التى لم تحدث بعد:

"نحن ننادى الأشياء لأنها ليس لها وجود". (صفحة ١٥). إن نداء الأشياء، ليس إذن تسميتها، بل العكس تماماً: إنه البحث عن استدعاء المعنى (معنى الكلمات والأشياء، الصوت والمعنى، المنطوق والمضمون): "نحن لا نسمى الشيء الذى نناديه: إنه هو الذى يمدّ أذنه تجاهنا" (صفحة ١٥). بدلاً من التسمية، يجب أن نسمع، نتساءل وننادى - مثل نداء الهواء - الشيء الذى يعنينا بعدم وضوح. كل متحدث فى المسرحية يتخذ موقفاً من التساؤل فى مواجهة العالم واللغة، وبالتالي فى مواجهة المنطوق والنداء.

هو يبدأ فى نطق الجمال التى لا تكون معنى، والتى تهتم بالمضمون حتى قبل أن تحكم أى مضمون يمكن أن نلحقه به وبالتالي يؤثر هذا المنطوق أو هذا المتحدث. هذا المنطوق، المتحدث، أى نوفارينا Novarina ذاته يؤثر على النسيج أكثر من النصية، هذا يجعل مستحيلاً خلق مضمون محافظ على المعنى (فلنقرأ

المشهد الأول لنقنتع(1) وكذلك استحالة مرجع وصلة بعالمنا المرجعى وهكذا يجبر النص المستمع على التجربة الحساسة لنسيجه، خصوصاً الإيقاعى. ويلجأ المستمع للتشويهاات اللغوية والدلالية لإعطاء معنى ممكن للنص فى مجمله، يعنى إلى أشكاله الأيديولوجية واللاشعورية. إن نداء الهواء يقصّر مسافات المراحل الوسيطة للقضية. هذا المرور يتطلب نداء موقف المنطوق (B) وإذن الأداء، الخيالى أو الواقعى، للممثل.

النداء هو إذن الطريقة التى يتحدث بها الممثل: يلاحظ، يؤكد، يطرح أسئلة، يكون مؤدياً دائماً (ممثلأ يصنع تصوّراً، وجوداً صامتاً فى مشهد). لا يقدم الممثل شخصية ولا حتى نصاً. إنه أولاً وقبل أى شىء مجرد وجود ممثل، محروم من أية مرجعية أخرى بخلاف ذاتها. اللغة ليست قادرة على تقديم العالم. مُجمل كل هذه الكلمات غير المقروءة لم يعد يؤدى إلى أى تقديم إجمالى للعالم، لم يعد يقدم سوى أشياء غير متجانسة، تأكيدات لا يمكن التأكد منها، اقتراحات معزولة، "ضخات كلمات" تراكمها لا يصنع معنى ولا إجمالية.

ويأتى نداء العالم عن طريق الممثلين كمحاولة لبناء عالم روحانى بدءاً من الخاصة التى يملكونها: جسدهم، حضورهم المشهدى، الجمل الإيقاعية التى ينطقونها بدون أن يعرفوا ما يقولون، وهم محرومين من الشخصية والشخص والهوية، والمتحدثون لا يعبرون عن أية نيّة فى أفعالهم وحركاتهم. هم يلقون فقط بنداءات للعالم: وعلينا نحن أن نجيب حاضرون أم لا.

هذه الإجابة على نداء النص لا تأتى من نفسها، لأن النداء يأخذ شكل عدم إمكانية منطقية مثل كون Koan الذى يعبر عن هذه السمناقضة: "الذى لا يمكن الحديث عنه، هو ما يجب قوله" (صفحة ١٦) وهكذا يحوّل نوفارينا Novarina بسخرية الحكمة المعروفة الخاصة بونيغتستين Wittgeneteins:

"ما لا يجب أن نتحدث عنه، يجب أن نسكت عنه" وبندائها عن الذى لا يمكن قوله، تأمل للكلمة على حق أن تتعدى السلبية من أجل تأكيد معنى. نوفارينا Novarina يلجأ للكلمة من أجل سماع ما لا يمكن أن يقوله، لقول ما لا يمكن قوله، ليس كفكرة رمزية متلاشية أو عبثية، ولكن كعمل على اللغة والعالم. يقول نوفارينا Novarina: "ما لا تعرفه، قلّه" ما لا تملكه، أعطه (صفحة ٢٩). هذه الجملة تذكر بالحكمة الشهيرة للاكان Lacan: "الحب هو إهداء شئ لا نملكه لشخص لا يريده". عند نوفارينا Novarina، تعتمد الكتابة على إهداء الكلمة مشوهة - عكسية ومشوهة - لمستمع لا يفهمها ويرفضها وهو يملك حدساً زائلاً لمعنى ممكن.

٤ - تشويه.

إن استدعاء العالم من خلال اللغة يجبر على الاهتمام بالشكل المنطوقى، وتشويه اللغة، وينزع عنها شكلها النصى، وقوتها للتقديم والتصور، من أجل تبين وجه جديد فى هذا التشويه الذى هو إذن رفض البلاغة الكلاسيكية والحبكة الدرامية، والحدث والصراع، هذا التشويه يلفظ السرد الشكلى وتقديم أشخاص مؤثرين، لكى لا يُهتم إلا بالنسيج و استخراج أشكالاً جديدة منه، جديدة للأسلوب الذى أعطينا منه بعض الأمثلة. هذه الأشكال الأسلوبية تهتم باللغة مع تشويه النصية (الوجه المقروء من النص) من أجل تصور أفضل للنسيج (وجهه المكتوب، كما يقول بارت Barthes).

ولكن كيف يتم تشويه الكلمات والوجوه البشرية إلى هذه الدرجة بدون حكي أى شئ، وبدون استخدام أشكال جديدة وخصوصاً دون إرهاب القارئ؟

إنها معجزة أن تجد هذه النصوص ممثليها، مسرحها وجمهورها. أليس لأن المسرحة تعبّر عن نفسها بطريقة مخالفة عن القصة، والشخصيات والحدث؟ هل لأنها تكمن في عرض هذه المقطوعات اللغوية في مكان يحدده الزمان؟ المدّة غير مستخدمة للإحصاء وسرد آخر للأصل يحزّر المكان من كلمة لا نهاية لها، ولكن تلف حول نفسها، وتجبر المستمع على التوقف عند كل جديد، وليس بالضرورة أن يتم تقديم ذهنى للمُجمل.

الكتابة في المكان: هنا يأخذ المجاز المفضل للإخراج كل معناه ولو لمرة واحدة ولكنها بدلا من أن يُكتب كحكاية داخل خيال، في عالم ممكن مستحضر ومصورّ على المسرح، تبقى مسرحة النص في داخلها.

المكان لم يعد مرثيّا، خارجيّا، معاد تكوينه، إنه؛ مرور تنفسى" (صفحة ٨٠)، لأن "اللغة هي مكان يحتوى كل شيء" (صفحة ٨٧). "على خشبة المسرح، على المساحة الممتدة بعيداً، يلاحظ العمل التحريري للزمان على المكان" (صفحة ١٦٩).

في هذا المكان - الزمان تكشف لنا اللغة، هذا النسيج المشوّه، إذا سمع عن قرب عن بلاغة منسوجة بوجوه جديدة. هذه الأشكال، المكتوبة والمرسومة، تتحرك كسلسلة وحدات تنفس، ذات طول محدود، يتغير من ٢ إلى ١٠ أو ١٥ "قدماً". هذه التغيرات الإيقاعية تعطى للكلام وضوحه وديناميكيته، بما أن المستمع مستعد لتشكيل تنفسه وفن صنع الجُمْل على الجسد الغريب للنص. هذه المسرحة الإيقاعية والتنفسية للصفحة تتطلب ممثلين قادرين على مجهود أكبر وأكثر من أداء تمثيلي، "مجهود" يدلل على خطوط النص، بداياته وتوقفاته السريعة، مشواره الإجمالي. من أجل سكن التقطيع النصي، ومن أجل إعادة النسيج، يجب على الممثلين أن يهاجموا وأن يتوقفوا بسرعة، بدون نُقْط وقوف أو

وقفات توحى بنص مصتغر عميق أو انفصال عابر. يجب أن يعرفوا كيف يشنون النص ويعيدون فردة، والتعرف على الوقفات، الملفات والروابط. من أجل التعبير عن حكاية طويلة، يجب أن يرسموا الهندسة المكانية والصوتية للأشكال البلاغية للنص، المحافظة دائماً على دفع الحركة. ومثل هؤلاء الممثلين الذين كان مريفيو Marivaux يتمنى أن يقوموا بأداء مسرحياته الكوميدية، يجب عليهم ألا يشعروا بقيمة ما يقولونه، ولا يهتموا سوى بسير الجملة والرد، اتجاهها وحركة قذفها.

٥ - الكتابة ووسائل الإعلام.

تعتقد الكتابة أنها لا مثيل لها، شخصية، لا يمكن الاعتداء عليها، بينما هي بداخلها خطاب الآخر، وأن هناك هجوماً على جسدها، تدافع عنها وسائل الإعلام وقواعده الاقتصادية والأسلوبية.

ونلاحظ ذلك بالنسبة لعمل يبدو بعيداً عن أى تأثير إعلامي مثل "يامن تسكن الزمان" Vous qui holrtég le temps للكاتب فالير نوفارينا Novarina الذى يقدم لنا عكس المعتاد والمتكرر - لغة فريدة لأنها مؤلفة، بعيدة عن المعتاد، هو وحده الذى يتحدثها - وأكثر من ذلك : لأننا نتصور ذلك بصعوبة - يقوم بترجمتها لنا فى لغة عادية... لغة غريبة ومألوفة إلى حد كبير، جامدة وخفيفة حتى أننا لا نتعرف فيها على الحكاية، أو الحكبة أو شخصية ذات الملامح الطباعية، أو الحدث، أو الفن المسرحى الحامل لكل مؤشرات النص من أجل الإيحاء بخيال، معنى مختبئ، أو نية.

يقدم لنا صفات عكسية للاتصال الفعال لوسائل الإعلام. نجد فعلاً بعيداً عن التبادلات النفسية والتخلقية، ردوداً زائفة، حوارات زائفة حيث يكتفى المتحدثون بالتعبير عن تأكيدات، وذكر قوائم كلمات وفصائل: أسماء أشهر

(صفحة ٢٠)، أسابيع، حالات نحوية (صفحة ١٩). هذه الإحصاءات التى لا نهاية لها تدفع بصبر المستمع إلى حدوده. هى تتحدى الحاسبات المستعدة دائماً للفظ هذا النوع من الأدب.

ولكن هذه القوائم الخاصة بوفارينا Novarina منحرفة، لأن كل عنصر منها له شخصيته ويبعد عن القاعدة المقترحة:

فلنرجع إلى "قائمة الأيام التى قضيتها عند أسرة ديروليه (صفحة ٢٠، ١٢) أو قائمة الأشهر (صفحة ٨٢) وسنستمع إلى التغيرات المبالغية والحادثة الكبيرة لكل كلمة مخترعة. الفكرة نفسها الخاصة بالقوائم المتوقعة، لبرنامج محدد، لتكولوج محدد يجهزها لنا الحاسوب سريعاً، كل ذلك غريب على كتابة نوفارينا Novarina. الذى يستخدم الإحياء بالتكرار، بالتكامل، بالميكانيكية من أجل مكيدة وتقليد الجزع لاتصال مطلق للواقع واللغة. التراكم الذى يستخدمه نوفارينا Novarina، الخلق اللانهائى لكلمات ولجمال تقرأ بصعوبة (ولو أنها توحى)، استحالة أن تتم معرفة أى شىء عما تحكيه "الحوارات"، كل ذلك يساهم فى موقف تحدى، تجاه الواقع المعتاد و المبسّط لعالم الاتصال. يرد نوفارينا Novarina على تراكم المعلومات التى يقدمها الحاسوب، باكتناز من الاختراعات الكلامية، مخزون لا ينضب من المنطوق المتقطع، على الأقل مؤقتاً، لمضمونه. شعره هو عكسى تماماً لاتصال فعال، أو ثقافة يمكن فهمها، أو عبور سريع على الإنترنت. يعتبر شعره عكس البرمجة: ما للقائمة من طابع آلى، لانهائى، عصبى، يكتسب لديه بعداً لهوى، نقدى وساخر.

هو يقبل الصراع ضد عدو غير معروف ومُكتسح: الآلة، الحاسوب، لغة الخشب، التكرار. ومن أجل مقاومة أفضل للآلة الثقيلة الاتصالية الغالبة، يستخدم نوفارينا Novarina نفس الأساليب (تكرار، منهجية، معايرة، مُبالغة)،

ولكن بطريقة ساخرة، سامحاً لنفسه بالمزايدة على هذه الأساليب الخاصة بالمبالغة الملحمية والشعرية، بعد أن يكون قد حيد الأشكال الخطابية، السردية، الفعلية (حبكة، شخصية، حدث).

ومن شكل التعاون النصي للقارئ، لم يبق سوى الجزء الظاهر (فى A) - الاختراع المعجمي والدلالي، الموسيقى وخامة الكلمات -- والجزء الأكثر اختباءً، الفلسفة الضمنية للمسرحية، خصوصاً موقف الرجل فى اللغة، فلسفة قريبة جداً من الشكلية ومفهوم الكلمات والأشياء، المأخوذة من فوكوه Foucault أو Lacan. إذا كانت المساحة الشعرية للمنطوق الفائض والمفتوح، على العكس، الفلسفة اللغوية معترّاً عنها بصفة خاصة: "الإنسان فى نظام الكلمات، وليس العالم فى نظام الأشياء" (صفحة ١٦) .

ومناقضة لهذه الإجابة لوسائل الإعلام فإن الشكل الشعرى عديد وكثير، الرسالة الأيديولوجية محافظة على المعنى وشبه تبسيطية. فمن اللائق إذن أن "تفحص المساحة" النصية، وأن نقوم بتحليل أولاً وقبل أى شىء للمنطوق الشعرى.

وبدلاً من الحبكة والخيال، نجد سلسلة من التصادمات اللغوية، الاختراعات الكلامية، أعداداً لامعة من أجل عرض لميوزيك هول أو أوبريت. الذى يهم فقط هو براعة الممثلين أو الاختراعات الكلامية للمؤلف، كلمات المؤلفين التى تعتبر تجديدات لغوية. يمكن أن نتحدث عنها، كما نتحدث عن المنطوق عامة، كخطط كبيرة مسموعة، (كما يحدث فى السينما والراديو، وأكثر فى التلفزيون). هذه الخطط الكبيرة هى "تأثيرات ميكروفون" تضخم خاصية المنطوق، وتحدد أقل تفصيل فى غير مكانه ، وتزيد من القيمة السمعية لكل تشويه معجمي، جاعلة أى تعبير مألوف غريباً، أو العكس. يمارس نوفارينا Novarina على النص ما

تمارسه الأدوات التكنولوجية المتقدمة (ميكرو، تركيز، ترابط، تضخم، بُعد، لصق، تركيز) كل يوم وبدون مجهود على قناة المعلومات المستمرة، يمكن القول إنه يجدد، ولكن تجديده فى اللغة لا يعطى ظهره لعالم لحظى لوسائل الإعلام: ولكنه يتغذى بها، بدلاً من "الفناء"، كما يقول. (صفحة ٢٧)، هو يستعين بتأثيرات وسائل الإعلام، لكى يقوى شعرية لغته ويقاوم أى استرداد من قبل مهندسى الكمبيوتر.

ويرى نوفارينا Novarina أن النص يحرك الممثل الذى يحاول أن يلتقى بجسد المؤلف الذى يقوم بأدائه. ويصبح المنفذ الدقيق لما كانت تسميه المرحلة الكلاسيكية، إلقاء النص أى تركيبته الدرامية.

٦ - هل نتحدث لغة نوفارينا Novarina؟

ما يُبقى القارئ أو المشاهد متيقظاً، هو الوهم أنه سينتهى إلى فهم هذا النثر الغامض والمشوّه: يقظ عن طريق تعبيرات ورؤى عكسية، يحاول القارئ فى البداية أن يفهم، وبالتالي أن يصحح تشويهات النص، وأن يترجمها فى لغة مفهومة. ولكنه سرعان ما ينتبه إلى أنه لا توجد ترجمة صحيحة أو ترجمة بالمرة، وأن المسرحية لم تخلع قناعها، لأنها مازالت مشوهة ولا يمكن أن تستعيد شكلها عن طريق تقديم تصوّر للعالم. يضع القارئ نفسه فى نفس وضع البحث الخاص بالمؤلف: إن "نصهم" جارى البحث عنه، ويحاول إيضاح أسئلة فلسفية حقيقية بفضل العمل على اللغة.

ونصبح نحن الذين نسكن الزمان، لن نتحدث أبداً لغة نوفارينا Novarina وهذا أفضل! إن لغة نوفارينا Novarina هى عكس تماماً لغة هكسلى Huxley، هى لغة لا تُعلم، ولا يمكن الاتصال عن طريقها، ولا يمكن الحصول عليها عن

طريق قواعد تحويلات ميكانيكية بدءاً من القاعدة اللغوية. بدلاً من ترجمة لغة نوفارينا Novarina إلى لغة عادية، يستحسن البقاء في منطلق المنطوق والإحساس. أى تغيير يحتفظ بقليل من المادة الكلامية، في انتظار معنى ببناء الهواء، خامة يجب أن تمر بجسد الممثل ثم بجسد المشاهد.

وبدلاً من التثبيت برغبة استخلاص أفكار نوفارينا Novarina من الشوائب الشكلية التى هى حُثالة الكلمة، من أجل الوصول بعد ذلك إلى قلب المعنى، يستحسن إذن أن نعمل بدءاً من أشكال وتشويهات المسرحية. الأبسط من ذلك إذن هو الثقة فى الممثلين، إلى من هم قادرون، مثل آندرى ماركون André Moarcon، "فى الالتصاق التام بالنص مع إحداث وقفات (...)"، والنزول تماماً فى هذه الخامة، حتى تظهر كما لو كان ذلك لأول مرة أثناء العرض^(١).

تمارين تحضيرية

- ١- ترديد بصوت عالٍ - وبكل النبرات، صفحة من المسرحية.
- ٢- "الكلمة تؤثر على المكان" (نوفارينا Novarina) البحث عن إيقاع الجملة والفعل كما لو كانت تدوّن فى المكان.
- ٣- عند ترديد ردّ إيجاد الطريقة التى تحرك الكلمات الممثلين بوضوح.
- ٤- اقرأ جزء من نص نوفارينا Novarina. وسمعه عن ظهر قلب وبصوت عالٍ ثم انصت إلى نفس النص الآخر الذى يقرأه أو يقدمه ممثل آخر. هل هناك فرق؟

(١) آندرى ماركون Andre' Morcon, offronde imprévisible: volere فى novorine, théâtres duverle, Paris, Corti, ٢٠٠١، عام صفحة ٢٢٣.

الفصل السابع

Xavier Durringer جزافيه دورنجر

"رغبة فى القتل على طرف اللسان"

Une Envie de tuer sur le lout de la langue

أو مصائد الطبيعية

مع تحليل مسرحية جزافيه دورنجر Xavier Durringer ، التى كتبها عام ١٩٩١ ونُشرت عام ١٩٩٤، نرغب فى التأكيد على الطابع العملى لكل مفاهيم الشكل الذى قدمناه عن التعاون النصى، وذلك عن طريق الدراسة الموضوعية لمستويات الوصف والأدوات المستخدمة^(١).

نحن نستشعر بالفعل أن هذه المسرحية تستعيد الفصائل التقليدية للفن المسرحى الكلاسيكى و/ أو الطبيعى، خصوصاً الحكاية، الحدث، الشخصيات والأسلوب نحن نأمل بهذا أن نتمكن من اختبار العلاقات الممكنة بين خانات شكل التعاون، مع تمييز الدعاوى المختلفة والتدرج نحو الأوضح: النصية ووضع المنطوق حتى الأكثر اختباءً: التوريطات الأيديولوجية واللاشعورية للنزاع. سيتبع تدرجنا. "نظامنا الخطابى"، الطريق الكلاسيكى، الملائم لهذا الفن المسرحى. بدءاً من ملاحظات أسلوبية و "اتصالية" على المساحة النصية (فى A وفى B)، وستغامر رويداً رويداً فى أعماق المسرحية، أو على الأقل، لنكون أكثر دقة، سوف نبتعد، فى سلسلة دوائر وأمواج، من "نقطة الاصطدام" للنص، هذه الخامسة

(١) جزافيه دورنجر Xavier Durringer : "رغبة فى القتل على طرف اللسان" Uné
١٩٩٤، Edition Théâtrales، باريس، enre de tuer sur le lout de la langue

للكتابة وظروف وضع المنطوق (فى A وفى B)، نحو مناطق غير معلومة أكثر وأكثر، وذائبة فى عالمنا المرجعى، من الموضوعية (١)، من الحكاية (٢)، من الحدث (٣)، من الأيديولوجية واللاشعور (٤): عديد من الموجات وموجات الصدام أنتجها العمل الفنى الكلامى منذ دخولها فى صدى مع القارئ أو بطريقة مختلفة ومرتبطة بالظروف المجسدة للأداء، مع المتفرج.

فلنبدأ إذن بمساحة اصطدام النص: من الأسلوب والظروف التى يتحرك فيها.

أ) النصية : الأسلوب ونفيه.

١- الموسيقى ومادة الكلمات^(١)

لا يبدو أنهما يجيئان من عمل فنى على الصوتيات؛ لأن الحوارات (بالتأكيد خالية) تجتهد فى "صنع الحقيقى"، وأن تبدو أن هناك ثمة مفاجأة فى طوفان الحياة، وبالتالي الهروب من أى تأثير أدبى أو شعرى. هما يأتیان من السرعة وإيقاع الحوارات، من اللعبة الدائمة للأسئلة والأجوبة، هما يعطيان كثيراً تأثير الباليه الصوتى المنتظم جداً، هما بالتحديد الإعادة المعتادة لهجوم واستخدام نفس طرق الحديث وفقاً لدور كل واحد فى المجموعة التى تسبب هذا الانطباع. إن الكلمات صادرة وفقاً لتقطيع موضوع. وبسرعة، لم يعد من الضرورى أن نهتم بهذه الكلمات: الذى يهم فقط هو النبذة وتوافق الأصوات.

(١) ترقيم النص يرجع إلى ترقيم شكل التعاون النصى، الفصل الأول.

تخص حديث بين اثنين، ثلاثة، أربعة، حيث يعبر كل واحد عن طريق التعجب، أو أسئلة مثيرة أكثر من التعبير عن طريق عرض منطقي لوجهة نظر أو مناقشة حقيقية. التبادل الوحيد هو التبادل بين رجلين أكثر نضجاً، Jean و Vice، قادرين، على وجهة نظرهما، أن يسمع كل واحد منهما الآخر. فى لحظات نادرة، المستمع يرتفع إلى حد ما على نفسه (Lucie، صفحة ١٠١ أو Rou، صفحة ١٠٦)، ولكن فى أغلب الوقت، تُلقى الكلمة فى وجه الآخر، لكى يطولها، يخرجه، دون انتظار إجابة حقيقية. بالتاكيد حوار حى وذو إيقاع محدد، ولكن حوار محروم من الغيرية وبالتالي محروم من جوهره.

٢- المعجم.

إن المعجم الخاص بهذه اللغة العامية ينحصر على شىء يشبه لغة الاسبرنتو التى تحدث بها شباب السبعينيات والثمانينيات^(١). المفردات وصيغ النحو لا تأتى من وسط متجانس أو من زمن ما (وليس بالطبع التسعينيات). والسبب بسيط: ليس المقصود فيلماً تسجيلياً لغوياً عن ضاحية مُهملة، ولكن لغة لا ترتبط كثيراً باللغة الدارجة السليمة، التى أعيد تركيبها بالكامل عن طريق دورنجر Durringer لكى تكون مفهومة من قرائه أو مشاهديه، الذين لا ينتمون - حتى ثبت العكس - إلى طبقات مُهمشة فى ضواحي ساخنة.

(1) Alphonse Boudard et Luc Etienne: La Méthode á Mimile.

L'argot sans peine. td. du Rochen 1998.

الفونسي بودار ولوك أيتين: مهنج ميميل أو الطريقة السهلة لتعليم اللغة الشعبية. دى روشية عام ١٩٩٨ .

اللفة - خصوصاً المفردات واستخدام سليم إلى حد ما لتركيب الجُمْل - تقيّد في توصيف كل الشخصيات: عنف وسوقية بهما قليل من التخيل لدى Rou، عالم مسكّر لدى Rose الشهيرة، غياب الهوية لدى Lucie، الضائعة بين البرجوازية الصغيرة ووسط الإجرام، التقويم الدقيق لجان Jeon، والدقة المحسوبة لشخصية vic.

٤- إذا كان المعجم ومستويات اللفة غالباً ما تستخدم بطريقة متناسقة من أجل توصيف مختلف أعضاء المجموعة، وهكذا يكون من السهل فهم النزاعات، وعلى العكس، نندّش أحياناً من مزج أنماط وأزمنة اللفة العامية. تعبيرات كلاسيكية مثل Poas joué d'avance (صفحة ٦٧)، "Sopé de diéu" (صفحة ٦٧) "queue dalle" (صفحة ٦٧)، "enfoirés"، ولكنها تستخدمها نفس الشخصية rou، وهى تدل على مستويات لفة وعوالم خطابية متباينة. عدم التناسق يدّش، لأنه من غير المتخيل أن تسيطر الشخصية على البدائل. فى نفس الجملة، كثيراً ما تقابل عدة مستويات للفة. هذا النمط لعدم التناسق الأسلوبى لا يؤثر على التناسق السردي والموضوعى: يبقى تركيز المسرحية على استرجاع شباب مهجور.

٥ - مزج أنماط الكلام هو الشكل الرئيسى للتناص، حيث لا نرى إلى أى نصوص أخرى تكون مرجعية المسرحية بصورة واضحة. التلميح إلى لغات أخرى أو مزاوالات ثقافية أخرى هو من نصيب اللفة العامية اليومية للشباب، الهواة الكبار لإعادة الكتابة الخاصة بالمحاكاة. هذه اللفة لا تتردد فى مزج عوالم ثقافية متنافرة.

٦ - مثل هذا الخطاب "العادى" بكل معانى الكلمة، لديه فرصة ضئيلة ليكون أدبياً وبلاغياً، يعنى منسقاً، مؤلفاً، لأنه يبدو مطبوعاً على الواقع. ومع ذلك يعتبر

هذا وجهة نظر، لأن المونتاج الخاص بالتعبيرات العامية، المبالغة شبه الهزلية للالزمات لغوية، والتأكيد على تجاوزات اللغة تؤدي جميعها إلى تركيز وأسلوبية التركيبات التي تحدث تأثيراً مزيّفاً. طبيعية الأحداث والكلمات كثيراً ما تُخبيء الرمزية والشعرية. في مسرحياته الأخيرة، خصوصاً *la Promise*، يتحمل دورنجر Durringer بصورة أوضح هذا الشريان الشعري، عكس الواقع الصريح، وتتناوب الحوارات الواقعية مع المقاطع الفنائية والمجازية. هنا يبدو أن الأنا الملحمية والشعرية للكاتب تفعل كل ما تستطيع لكي تُنسى، وتبحث عن "تأثيرات الواقع" والمواقف التي تبدو حقيقية.

ب) موقف كلامي مشدود للغاية.

في فن مسرحي خاص بالتبادل الكلامي والمحاكاة، لا يأخذ الخطاب معناه إلا إذا كان القارئ قادراً على إعادة تكوين، أو على الأقل، تصور شروط منطوق الكلمات. الموقف الدرامي لمسرحية "رغبة في القتل على طرف اللسان" يتميز بسهولة إعادة التركيب، لأن الضغط، وسرعة التداخلات توضح رهان النزاع والكلمات. موقف البداية، وشروط الاتصال توضح هوية المتحدثين و"الظروف المقدمة" (ستانسلافسكي Stanislavski): لحظة إثارة، مساء السبت، في داخل مجموعة شباب معرضين لمشاعر قوية، فشل مع Lucie و "انتقامه" من شقيقه Poupon. يبقى شيء واحد غامض مع ذلك: نهاية المعركة. هل سينتحر Poupon؟ هل هذه هي نيته، أو لا سبيل له سوى تخيل اختفائه المستحيل؟ إذا تم احترام الحكم الحديثية لـ Grice، فهي لا تفصل أبداً في المسائل الخاصة بالمجموعة، مستقبلة، الطريقة التي ستمكّنه من الخروج من الإعادة المهلكة والهباج الأجوف الذي حدث مساء السبت.

٢- لا تهتم المسرحية فى الواقع بإعطاء أجوبة للأسئلة الاجتماعية واقتراح حلول. هى تحافظ على الإيحاء "بخيال مسرحى قوى"، "إحياء مسرحى داخل الاتفاق المسرحى"، (فينافر Vinaver، ١٩٩٣ : ٩٠٨). هى لا تنعكس على تشغيلها، لا تكسر أبداً الإيحاء المرجعى والتقديم التخلقى للواقع. هى على الأكثر تقود، بطريقة غير مباشرة، القارئ فى استقباله، عندما تبدى الشخصيات، بطريقة غير متوقعة - ومزيفة إلى حد ما - حكماً على موقفها أو مستقبلها. كل فيها تضع نفسها فى عالم آخر خيالى يعاكس إلى حد ما الموقف الحالى.

وإن كانت هذه المؤشرات لا تكفى بوصف ما يحدث، فهى تحافظ على غموض المخرج الخاص بالمسرحية بواسطة سخرية مأساوية قائمة على المعنى المزدوج "y rester" أو يذهب (s'en aller maurir). الضربة النهائية، صوت البندقية التى يضغط عليها Poupon (صفحة ١١٨)، هل هى لسلح به رصاص أو مجرد صوت؟ لا يوضح دورنجر Durringer ذلك، كما لو كانت الإجابة لا تعنيه ويبعد كل مسئولية عنه خاصة بخاتمة المسرحية، عنيفة كانت أو هزلية.

٤- معنى هذا الصوت، مثل معنى كل المسرحية، يكمن فى الواقع فى القيمة التى نوليها لموسيقى النص، لسرعة إنسيابه، لمزج الردود، وأخيراً إلى سرعة نبضه. ومن المؤكد هنا أيضاً، فى هذه الكتابة الطبيعية التى تريد أن تضم إلى الأحاديث الواقعية، يكون الترقيم المعترف به محترماً وتقليصاً من غموض تركيب الجمل، وبالتالي غموض علامات الدلالة. تظهر الحوارات بصورة أمينة التبادلات الحقيقية الأصلية، ولكن الإيقاع - عملية القراءة والمنطوق (صامتة أو صوتية) - لا يودى إلى معنى فى وضوح يمكن للترقيم أن يبيده. هذا لأن الإيقاع يشجع على قراءة موسيقية بالكامل وإذن لا تظهر أى قضية، أى رسالة اجتماعية، أى حل سياسى.

٥ - إن الارشادات المشهدية، القليلة، فى الواقع، لا تبين المعنى الخاص بالكلمات، هى تكتفى بتحديد الحركات، الحيل المسرحية، لحظات الصمت. يبدو أنها تمثل وصفاً لعرض خيالى قد يسبق الكتابة التى يمكن أن تكون الأثر النصى له. هذه التأشيرات تهدف إلى توقع أى غموض خاص بشرح الحوارات، وهذا يمكن رجوعه إلى أن دورنجر Durringer يبدع دائماً مسرحياته فى إخراج خاص به. ربما كان ذلك لأن النص الدرامى يجب أن يُقرأ كما لو كان الأثر غير مكتمل الممارسة حيث يخفى المؤلف دورنجر Durringer أمام المخرج ومدير الفرقة.

٦ - هذه الارشادات المشهدية الهامة، إلى حد كبير، تتسابق كلها لإعطاء صورة دقيقة للموقف والعرض، ذهنية أو مسرحية، للنص الدرامى. ومع ذلك، المسرح، المرجع إلى تكوين خيالى وفنى، يميل إلى أن يكون خفياً، لأن القارئ (وبعد ذلك المشاهد) ليس مؤكداً أن يرى أن الموضوع خاص بإنتاج فنى، هو أمام واقع خالص يكفى للسمع أو القراءة أن توحى به. أكثر من المسرح، بمعنى خيال مسرحى وإحياء مسرحى، الموضوع خاص "بالدرامية"، بالضغط الدرامى فى الحوارات أو المشاهد.

وكل هذه العلامات المسرحية والأدبية تؤكد أن المساحة النصية لهذه المسرحية، خامتها الكلامية وطريقة الكلام، واضحة تماماً، وتقدم للقارئ كما هائلاً من المعلومات الأسلوبية. ولكن هذه المعلومات لا تعنى شيئاً إذا لم تكن على اتصال بالفن المسرحى والعالم الخيالى (من ١ إلى ٤)، لأن النص ليس إلا قصيدة صوتية لو لم يشترك فى حدث خيالى، أو أن يحتك بالعالم الذى يحيط به ويحيط بنا. وهذا ما سوف يهتم به التحليل بدءاً من رصد الموضوعات والطريقة التى ترتبط بها هذه الموضوعات بالحبكة.

١ - حبكة مشدودة للغاية.

١- عمّ تتحدث المسرحية؟ وما هو مضمونها؟ هل الموضوع هو "رغبة فى القتل على طرف اللسان"؟ هذا المجاز المَعُوج الذى يستخدمه Poupon (صفحة ١١٨) يقول لنا إن الكلمة الناقصة هى حدث عنيف يهدد فى كل لحظة بالحدوث. العنف موجود دائماً، سواء كان جسدياً أو كلامياً، أو جنسياً أو نفسياً.

ما هو الموضوع الأساسى؟ هو شباب مهجور، مُهمَل من المجتمع الذى يرفض أن يدخله إلى حلبة الرقص، يعنى إلى سن البلوغ، إلى الحياة الجنسية وإلى الاستهلاك. شباب خدعه الأخوة الكبار والآباء - خصوصاً Vic - الذين تركوا المكان لأنهم لم يعدوا يتحملون صراخ الشباب وملل الضواحي، شباب تُرك لنفسه على الساحة العامة، مساء يوم سبت.

على هذه الخلفية الخاصة بالضياع، يواصل كل واحد على حدة بحثه عن الحب، حب متعدد الأشكال: رومانسى بالنسبة للنساء (Rose و Lucie)، داعر أو شاذ (Poupon)، زواجى (yeau)، حنينى (Vic)، عدوانى وداعر (Rou). طلب الحب يقابله رفض دائماً؛ ليس فقط لا يوجد حب سعيد، ولكن كل حب هدام، غير متاح مثل القبول فى حلبة الرقص فى المجتمع البرجوازى. هذه التيم الخاصة بالرفض، والطرد موجودة دائماً.

حتى لو كان الموضوع ليس تيمة، يعنى أنه مطروح ومناقش بوضوح من الشخصيات، فإنه ملخّص من كل شخصية بمراجعة ضمير خاطفة، فى نهاية دور كل منها، عندما تدخل فى أزمة عميقة: Rou (صفحة ٧٤)، Lucie (صفحة ١٠١)، Jean (صفحة ١١٠)، Vic (صفحة ١١٥)، Rou (صفحة ١١٧)، Poupon (صفحة ١١٨).

الايحاء التخلقى لعالم فى حركة، تهزه نزاعات متكررة، يمنع المؤلف، وبالتالي القارئ، أن يتكالب على تيمة الضاحية والشباب. وعلى القارئ أن يتساءل ما تعنيه هذه التيمات وهذه النتائج الصُدفية. لذلك، يجب أن يلاحظ ما تحكيه المسرحية وكيفية عمل لازمات الحبكة.

٢- هذه الحبكة بسيطة جداً. لم يمثل ملخصها أى مشكلة خاصة، حتى لو كان وصفها، مع تفصيل اللزومات وترتيبها الوقتى، ليس دائماً مهمة سهلة. جان فيلار Jean vilar كان يهزأ من كل هؤلاء المؤلفين غير القادرين أن يقدموا تحليلاً دقيقاً لمسرحيتهم، للحبكة ^(١). لا تتضمن المسرحية علامات إرشادية تقسم النص إلى مشاهد ومقاطع: فقط تأشيرة دخول شخصية جديدة تخلق إحساساً بسلسلة متقطعة من المشاهد، عددها خمسة عشر، بدون أى توقف أو حذف زمنى يعطل الاستمرارية. الزمان والمكان المقدمان هما أيضاً زمان ومكان العرض: ساعة يمكن للأزمة من خلالها أن تعقد وأن يتم حلها، كما يحدث فى التراجيديا الكلاسيكية.

تتفق الحبكة مع خمسة أوقات فى كل سرد، خصوصاً السرد الكلاسيكى:

- ملخص - إعلان: لم يُقبل Rou فى حلبة الرقص، لقد لفظه الجميع.

- موقف توجيه: يحاول أن يلحق بـ Lucie، آخر انتصاراته.

- مفاجأة: لا ينجح فى ذلك، يقابل زوج Lucie، بينما يثير الوجود بإعلانه الرحيل.

(١) جان فيلار Jean vilar: من التقليد المسرحى De la Tradition Ehéâtrele.

باريس L'arche، عام ١٩٥٥، أعيد نشره Gallimard، صفحة ٢١.

- تقييم: Rou، انتقاماً، يقوم بإغراء Rose، مما يفجر عالم الشباب الصغير.

- قرار وختام: Poupon، يبقى وحيداً، ويقرر هو أيضاً "الرحيل" دون أن نعلم إذا كان قد نجح أولاً في الانتحار. هكذا يبقى الموقف مشدوداً حتى النهاية، حتى لحظة أن يُسمع صوت السلاح، دون أن نعلم إذا كان ذلك بداية للصوت أو نهاية لهذه المحاكاة للدراما.

إذا كانت الحبكة تناسب الأصول الكلاسيكية، وتشابك مشاهد، مرتبطة بدخول أو خروج الشخصيات، فإن فك الحبكة على عكس ذلك: استحالة الختام، اقتراح حل، يُفصح عن بداية هذا الفن المسرحي ورفض إعطاء إجابات أو دروس. دورنجر Durringer يضع الحبكة في أزمة وكذلك ختام الدراما وذلك بمواقفه ضد تفتيت السرد، أو ضد العنف الظاهر مباشرة على خشبة المسرح، مع تركيز الحدث في عالم مغلق، وهو يشير، ربما بطريقة لإرادية. إلى حدود فن مسرحي كلاسيكي جديد أو طبيعي جديد.

هذا لأنه إذا كان من اليسير إعادة تكوين الحبكة، والردّ على السؤال "ماذا يمكن أن يحكى ذلك؟" (١، B)، فإن تحديد ما تحكيه المسرحية في الراقع قصة أخرى تماماً، "ماذا تؤكد" (٢، -٢، B) أو باستعارة تعبيرات فينافر Vinaver، كيف أن المسرحية "ذات قاعدة ناقصة، نقصاً يجب تعويضه..." (١٩٩٣ : ٩٠٧). هنا يترك الوصف مكانه للشرح النقدي، القارئ (أو المشاهد أو المخرج) قادر على تحديد قصة، بالمعنى الذي يقدمه بريخت Brecht، وأن يقوم بقراءة ملتزمة، منهجية وعكسية للمسرحية. وهذا يقودنا مباشرة إلى المرحلة القادمة من مشوارنا، الخاصة بالتحليل المسرحي وتحديد القصة، وقبل كل ذلك اتفاقات درامية للمسرحية.

٢ - فن المسرح: بين الكلاسيكية والطبيعية.

أ - الاتفاقات، خاصة بمسرحية كلاسيكية: وحدات زمنية، ومكانية وحتى خاصة بالحدث: كل شيء يتم في مدة الحوارات. حتى قاعدة أصول مُحترمة، لأن العنف لا يكون أبداً جسدياً، إذا استبعدنا مقطع الانتحار. في الواقع كل شيء يتم مروره باللغة التي - بالاتفاق - توصل إلى العالم الخارجى. الاتفاق الطبيعى للجدار الرابع يحمى الشخصيات من العيون الفضولية للمشاهدين الذين، بدورهم، يقبلون الاتفاقات الأخرى الخاصة بالأسلوبية والأداء المسرحى.

٢ - الحكاية الناتجة عن التداخلات ومن الخطابات الصراعية بسيطة: هي قصة سلسلة من مواقف الكبت (رقص، مواعيد، سيارة) والخانات (الخاصة بـ Lucie, Rou, Vic)، التي تقود إلى انفجار المجموعة. لم يعد الشباب قادراً على مزاوله الأنشطة المعتادة لمساء السبت. في ميكانيكية الإعادة، تسَلَّت حبة رمل: لا رقص بعد اليوم ولا سيارة ولا إغراء. هذا الحادث أحدث خللاً في عادات مساء السبت وينتهى بحادث: انتحار (أو محاولته) الشخصية. المسألة هي أن نعرف إذا كان الحادث يعتبر فريداً فعلاً وإذا كان يتسبب في انقلاب للعالم الصغير، كما يُمكن أن تكون الحال في الفن المسرحى الكلاسيكى حيث يمكن للحادث أن يكون ممثلاً لحالة عامة ومجرّدة، أو إذا كان الحادث يمكن أن يتكرر كل أسبوع، وليس إذن سوى لا حدث، لا تغيير في شيء، الوضع مستقر. هذا الحدث ليس في الواقع سوى مأساوى وصل إلى حد الحادث، حدث لا يتسبب أبداً في عودة الحدث في داخل الموضوعات وموضوعية هذه الداخلية في الحدث - هذا ما يطالب به هيغل Hegel، بالنسبة للفن الدرامى -^(١). نحن نميل إلى الحل الثانى، حادث، محروم جداً من الطبيعية.

(١) بيتر زوندى Peter szondi: 'نظرية الدراما الحديثة'، لوزان، Thérie de Diame

و بالرغم من ذلك فإن دورنجر Durringer لا يبدو راضيًا تمامًا عن هذا الحل "الطبيعي"، لأنه يميل إلى رفع شخصياته لصفوف المقدمين المجردين لنزاع مأساوي وموقف لا يتغير. هذا التعميم. الرمز الذي يحدث مشكلة (أيديولوجية)، لأنه ينطوي على معنى أن هذا الحدث يمثل تمامًا عالمًا يسود فيه اليأس والقدرية الاجتماعية.

هل من المتصور إذن قراءة القصة على طريقة بريخت Brecht، مع فضح الجمود والقدرية الخاصة بدورنجر Durringer؟ من أجل تحويل هذا الواقع المتشائم إلى قصة سياسية، يجب إيجاد وجهة نظر ناقدة جدًا على الواقع وشرحه القدرى من قبل دورنجر Durringer. هل الموضوع خاص بنفس المسرحية؟

فى كل الحالات، القصة هى فعلاً قلب الفن المسرحى، الذى نتوصل إليه من خلال المكان - الزمان، الصراع و "الأشكال النصية".

٣ - الكرونوتوب (الزمكانية) الذى يمثل بصورة أفضل الخيال الخاص بهذه المجموعة وهذه الحكاية، هو فى الغالب الدخول إلى حلبة الرقص، مكان مُهمّش وعتبة يجب تخطيها من أجل الانضمام إلى عالم الحياة البالغة والاستهلاك (خمر، جنس، مُحترمية). الشاطئ، الساحة، مكان انتظار السيارات، جميعها أماكن للوصول إلى الوسع، المدينة، الطرق والجنات المزيفة. هذه الأماكن المثلثة لمساء السبت (صفحة ٧٤) حيادية. مفتوحة على التبادلات وإلى مختلف أنواع العمليات. يتم فقط ذكرها ولا يتم وصفها عن طريق إشارات مشهدية، هذه الأماكن تذكر بكواليس "قصر الإرادة" فى المأساة الكلاسيكية، حيث تصبح الكلمة حدثًا فى غمار مكان وزمان.

٤- هذا الفن المسرحي كلاسيكى، أو إذا فضلنا ذلك، هى كلاسيكية جديدة فى نواحي كثيرة. التركيز المكاني، الزماني للعالم الدرامي والحدث، دور الخطاب من أجل استتكار العالم الخارجى، بساطة الحكاية، كلها علامات شكلية للكلاسيكية. ولكن الاختلافات كلها واضحة. لا يعرف النزاع قراراً حقيقياً، ولا مأساوياً ولا كوميدياً. لا يحل انتحار Poupon أى شيء ومن الثانوى أن نقول للمشاهد إن الانتحار تم أولاً.

ولكن أى نمط من الفن المسرحي مقصود إذن؟

٥ - من أجل ملاحظة ووصف النزاعات التى تواجه الشخصيات بعضها ببعض سوف نلجأ إلى فن مسرحى عام يدرس الطريقة التى ينتظم بها الحدث والقصة والأحداث المشهدة. ولكن إذا أردنا متابعة تفصيل التبادلات الكلامية، يجب وصف "الأشكال النصية" (فينافر Vinaver، عام ١٩٩٣ : ٩٠١) للحوار المسرحي.

بما أن المسرحية، برغم عنف العلاقات، تُظهر شخصيات مهمومة بالحب، من اللائق أن يتم التركيز على أهم أشكال الخطاب الغرامى، الذى صنفه بارت Barthes بصورة فائقة^(١) هذا التصنيف "للوجوه الغرامية" يساعدنا على وضع قواعد العلاقات بين الشخصيات مثل بلاغة المشاعر المعاصرة.

يرى رولان بارت Roland Barthes أن "الأشكال تتقاطع وفق ما نستطيع التعرف عليه، فى الخطاب الذى يمر، على شيء ما يتم قراءته، سماعه أو

(١) رولان بارت. Fragments d'un discours amoureux paris Saris Seil.

1977، باريس، عام ١٩٧٧ .

الإحساس به. الشكل محاصر (مثل علاقة) ويبقى فى الذاكرة (مثل صورة أو رواية). يتأسس الشكل إذا كان على الأقل يمكن لشخص أن يقول "هذا يبدو حقيقياً فعلاً: إننى أتعرف على هذا المشهد اللغوى" (١٩٧٧: ٨) عند قراءة المسرحية، نتعرف فعلاً على العديد من الأشكال الخاصة بالخطاب الغرامى، وسنعطى منها بعض الأمثلة السديدة.

- "عمل مشهد": (افتعال مشاجرة)

"الشكل يهدف كل "مشهد" (بالمعنى الدارج للتعبير أى مشاجرة كلامية) كتبادل الاعتراضات المشتركة. عندما يتعارك شخصان طبقاً لتبادل تنظمه الردود ويهدف الحصول على "الكلمة الأخيرة"، هذا الشخصان قد تم زواجهما" (١٩٧٧: ٢٤٩).

جان Jean، فى لحاقة بزوجته لوسى Lucie، تتنابه ثورة عندما تعلنه أنها تنوى تركه:

لوسى Lucie: أية مواقف؟ (صفحة ٩٧)

فعلاً أى موقف؟ مشهد عام أو مشهد خاص؟ يختلف إلى حد كبير التقدير فى محيط الزوجين: yeann يجب أن يعتقد أن الموضوع هو مشهد خاص وأن الزواج يعطيه الحق فى مناقشة قرار زوجته. أما Lucie فهى لا تهتم إلا بعدم حدوث فضيحة: هى ترفض كل حق لـ yeann فى موقف خاص، وبالتالي للزوجين.

- الحساسية المفرطة: حساسية خاصة بالشخص المحب، تجعله جروحاً حساساً، ومعرضاً للأذى من أى جرح ولو بسيط (١٩٧٧: ١١١) Poupon و Jean، وبصورة مختلفة أو وقحة، Vic و Rou شخصيات حساسة جداً: أى خلاف غرامى يثير

غضبهما، ويجعل منهما شخصيات عدوانية، تتقلب على نفسها أحياناً (Poupon و Lucie). تكشف المسرحية عن الحساسية المفرطة للجميع، خصوصاً جروح الحب والكرامة.

- حامل المعلومة: "وجه صديق ومع ذلك يبدو أن له دوراً دائماً هو أن يجرح الشخص المُحب عندما يفشى له، وكأن شيئاً لم يكن، على الشخص المحبوب، معلومات سيئة، ويكون تأثيرها زعزعة الصورة التي لديه عن هذا الشخص" (١٩٧٧: ١٦٥). كل واحد يعمل كحامل معلومة صديق (Vic , yean) أو منحرف (Poupon , Rou). يصف Rou Poupon الطريقة التي كانت Lucie ترقص بها وهي تمانق زوجها، وبعد قليل ينتقم Rou من فشله ويحكي لـ Poipon كيف أن شقيقته قد أسلمت نفسها للإغراء: معلومات يمكن للآخر الاستغناء عنها.

- حب الغرام: "تقحة لغة من خلالها يلقى الشخص موضوع حبه تحت ضغط الحب ذاته: عن طريق انحراف غرامى بحت، الشخص يحب الحب وليس الشخص المحبوب" (١٩٧٧: ٣٩).

المحبون الثلاثة في المسرحية Rose , Lucie, Rou يحبون الحب (أو الجنس) أكثر من الشخص المحبوب. Rou يُشبع رغبته في الانتقام الاجتماعي بإغرائه نساءً برجوازيات. لوسى تعيش المغامرة مع Rou فرصة تغيير الهواء . Rose ترى أن الجنس مثل طعام مغرٍ تم الاحتفاظ به طويلاً في الثلاجة. (صفحة ٧٥).

يمكن ذكر أشكال أخرى مستوحاة من بارت Barthes والتي يتقنها تماماً شباب الضواحي، ولكن دون أن يعلموا ذلك: الغيرة التي تؤرقهم جميعاً، الصمت الذي يفلق طريق الوصول إلى الآخر، الانتحار الذي يقبر عنه Jean , vic (صفحة ١١٠) و poupon (صفحة ١١٨). كل هذه الوجوه تكشف عن رؤية عنيفة وخائبة

الظن، ولكن أيضاً رومانسية وساذجة للحب. مثل الرغبة فى القتل، شكل الخطاب الغرامى ليس بعيداً أبداً: كل واحد يمتلكه على طرف اللسان، مستعد أن يقوله، ويعبر عنه ويعيشه. يجب إذن على التحليل المسرحى أن يرصد سوء تشغيله ويصل إلى استراتيجيته.

٦ - كل ذلك هام لتقييم نوعية قراءة هذه المسرحية، أدبية ومسرحية، هل هى تراجيدىا مختفية؟ هل هى كوميدىا عادات أم دراما طبيعىة؟ احترام القواعد الرئيسىة الكلاسيكىة، وتركيز القصة، واختصار الشخصيات إلى ستة وجوه رمزية، يُمكن أن تجعل من المسرحية تراجيدىا كلاسيكىة جديدة، ولكنها أيضاً دراما من زماننا، لا كوميدىة ولا مأساوىة. مرجعية الكلمة، وهى عامية، وغير محترمة، تشد المسرحية نحو الطبيعىة الخاصة بهوبتمان Houtpmann، أو إبنس Ibsen أو جوركى Gorki.

يقوم دورنجر Durringer بتجربة صعوبة تأليف دراما، شكل مسرحى يندرج من التراجيدىا الكلاسيكىة أو من الكوميدىا أو مسرحية هزلية وتفرض عليه القيم الخاصة بها: مزج أنواع أدبية، تسجيل فى الواقع لا يوصل إلى الرواية أوالمسرح الملحمى.

تكمن موهبته الطبيعىة فى أن يتكلم الشباب، وخصوصاً "الذين لا يتحدثون". ولكن ماذا يمكن أن يجعلهم يقولون داخل أى قصة ؟ كتابة جديدة تفرض نفسها، فى توازن رقيق بين نصية متدنية وفن مسرحى كلاسيكى. الذين سبقوا دورنجر Durringer ترددوا جميعاً وتأرجحوا بين الدراما الطبيعىة (المنبثقة من الدراما البرجوازية والواقعية كطريقة ديدرو Diderot) والدراما الرمزية، دراما بيراند للو Pirandello ودراما بريخت Brecht وسترندبرج Strindberg. كلهم ترددوا بين الطبيعىة والذاتية. إذا كان شكل هذه الدراما هو شكل التراجيدىا (تركيز

الحدث، خفض عدد الشخصيات الدرامية، أزمة حادة، أسلوبية الخطاب)، هذا الشكل لم يناسب الواقع الاجتماعى الذى ينتمى إليه، ولكن يرفض الخطاب الملحمى الذى يرى أنه تعليمى وممل إلى حد كبير. ومن هنا يجيء الفطاء (معجمى، أسلوبى، موضوعى وإيقاعى) الطبيعى، لأن الشكل المركز الكلاسيكى الجديد لا يسمح بفهم "مُجمل الأشياء" (لوكاس Lukács) كما هى الحال فى الرواية أو السينما.

بلاغة السرد التى تنتج من كل هذه الضغوط والتناقضات لن تستطيع أن تحضّر (كما يحدث فى الرواية أو الفيلم) فى استمرارية السرد تحت مراقبة الراوى، ولكن فى تصادم قوى موجودة، ممثلين يكون تداخلهم هو مُحرك الحدث، حيث يمكن القول: أخيراً؟ - ملاحظة الشخصيات، وتعبير ستانسلافسكى Stamislavské، تقييم مبرراتهم، أهدافهم والخط المستمر لفعلهم.

٣ - الفعل والنشطاء به.

١- ماذا تفعل بالتحديد شخصيات "رغبة فى القتل"؟ لا تتوقف عن الكلام، لتهاجم، تدافع عن نفسها أو تهدد نفسها. الكلمة هى الأداة المفضلة لفعلها، بتوصيل "المعلومات الضرورية لتدرج الحدث الإجمالى أو التفصيل" (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٠).

ومع ذلك يحدث أيضاً أن الكلام يحدث فعلاً عنيفاً، وأن الكلمة فعل، خصوصاً إذا كان الموضوع هو جرح الآخر، هدم مستقبله، ودفعه إلى القتل أو الانتحار. الشخصيات لديها هذه الخاصية للفعل، وحتى القتل بالكلمة، بطرف لسان لاذع.

تتكون المسرحية من سلسلة أفعال يجب تسويتها مباشرة وتشعلها شخصيتان أو ثلاث. المواقف الدرامية التي تنتج عنها تركز على توازن ضعيف لروابط القوة. تتغير المواقف تحت تأثير أحداث خارجية: رفض حلبة الرقص، ميعاد لم يتم، إغراء Rose، إلخ. الفعل فى صعود دائم بوصول الشخصيات، كل مشكلة لا حل لها تأتي بأخرى.

٢ - يتصل الممثلون بسمات المسرحية، وهى مرسومة بدقة، برغم عدد محدود من المعلومات والتي يسهل على القارئ - الذى يعرف تماماً مشكلة الضواحي - أن يكملها بسهولة. كل ممثل محكوم بفكرة ثابتة، مبرر دائم وهدف واضح، ولكن لا يصل إلى هدفه، لأن الآخرين يمنعونه:

- ينتقم Rou من النظام الذى يلفظه عندما يقوم بإغراء النساء المتزوجات. هو فى حالة غضب مستمرة: "أنا أشعر بالكراهية"، "لدى غثيان" (صفحة ٦٥).

- يبحث Jean عن زوجته ويتطلع إلى حياة منظمة: "أين زوجتى؟ هل نعود إلى المنزل" (صفحة ٩٦).

- Rose , Poupon يبحثان عن الشريك المناسب ليعيشا الحب الكبير. (صفحة ٧٥).

- تهرب Lucie من الحياة اليومية على أمل "ربما مقابلة شخص وكل شيء يبدأ من جديد" (صفحة ١٠١).

- Vic حاكم، يطالب بالهدوء (صفحة ١٠٤) قبل أن يعلن عن رحيله، مما يتسبب فى هدم كل هذا العالم الصغير.

الشكل الفعلى يضع قوى الهدم (Poupon, Rou) فى مواجهة قوى التوحيد، العمل (Jeon) أو بالتفكير (vic).

أما Poupon و Rose، فهما يتطلعان إلى التوحيد، وهما محطمين من الغضب الانتقامى لـ Rou، وهو مثلهم السيئ، Lucie مترددة بين عالمين، عالم الزواج الذى لا يرضيها وعالم المغامرات الدنيئة، وتجد نفسها فى النهاية وحيدة.

البحث عن الحب - أو متغيراته: جنس، حنان، تطلع - ينتهى بالجميع إلى فشل ذريع. فى كل مرة، الحب يتم تغيير مساره عن الهدف: انتقام، صبيانية، ارتكاب المحارم، يأس.

لكل واحد من الست شخصيات يتوافق حدث يمكن تلخيصه بفعل واحد، وبالنسبة للممثل، بحركة - أو بالنسبة لجلسات العمل حيث يتم البحث عن جسد الشخصية - حيوان:

- Rou : يهاجم، كالثور الهائج.

- Vic : يتصدر، كالبومة الحكيمة.

- Poupon : ينظر، كالدب الصغير.

- Rose : تخريش، كالقطة الشقية.

- Lucie : تهرب، كالطبيّة الخائفة.

- yeon : يطير، مثل العصفور المجروح.

هذا العالم الصغير المكون من ستة ممثلين، هذه الحظيرة المكونة من ستة حيوانات غير متجانسة، يمكن أن يكونا داخل تراجيديا مأساوية لراسين Racine، لأن الممثلين مرتبطون بعضهم ببعض عن طريق الاستحالة المأسوية من الخروج من السدّ والبحث غير المجدى للحب، للصدقة، للإنسانية. بالرغم من أن الحدث ليس سوى تحويل حادث إلى دراما بدون هدف مثالي أو توضيحي، كما هي الحال بالنسبة للفن المسرحي الكلاسيكي. إذن تقع المسرحية فى مفترق طرق بين الكلاسيكية (يشكلها) والطبيعية (بموضوعها وأيديولوجيتها المحددة). هذا الطابع المزدوج - ولا نقول غير الشرعى وما بعد الحداثة - للعمل الأدبي يوضح الشكل الكلاسيكي الجديد للأشكال النصية الخاصة بالخطاب الغرامى، أشكال الأسلوب المفروضة، كما لو كان هؤلاء الشباب العاطلون مضطرين للتعبير بأبيات أسكندرية حالية بتعبيرات قديمة مفروضة وأشكال لغوية مقبولة.

وبما أن الأحداث الجسدية متداخلة تمامًا فى الممثلين، وأن كل واحد منهم يمثل نمطاً للمواقف والأجساد، فإن المسرحية تدور بضغط حى وإيقاع واضح. لا يوجد فارق بين ما يقال وما يظهر، لدرجة أن الحدث أو بالأصح النشاط والفعل، عصبية الحركة، يصبح هدفًا فى حد ذاته. ويجد المشاهد متعة فى متابعة التبادلات الكلامية، ولكنة ليس متأكدًا أن لديه وقتًا للتفكير، وأن الموضوعات والكلام الضمنى ليسوا واضحين أو مفهومين. نعلم أن المسرح ليس من أهدافه نقل رسائل واضحة ومحددة ولا حتى رسائل على الإطلاق ولكن بما أنه من المستحيل عدم الاتصال، ألا نقول شيئًا، سوف نهتم مع ذلك بالموضوعات الواضحة أو الضمنية.

٤ - المعنى الخفى والباطن اللاشعورى

١ - هذه القضايا، التى تكون المعنى الخفى أو اللاشعورى للعمل الأدبي، توجد مقننة فى الموضوعات التى تكون واضحة وسهلاً التعارف عليها. هى ليست

محركة، مثل قوة الحدث (فينافر Vinaver، ١٩٩٣: ٩٠٦)، ولكن ضمنية ويمكن أن نقول إنها زخرافية. يوجد عرض للموضوعات الشائعة فى وقت كتابة المسرحية: عنف فى الضواحي، تخبط الشباب، بطالة، وحدة، غياب التطلعات، أسرة مفككة، تسيب جنسى، القائمة تتضمن كل شيء.

ولكن كيف يمكن ربط هذه التيمات لكى تنبثق فعلاً من الحدث؟ ما هو الرباط السببى الذى يمكن إيجاده لهذه التيمات: "ماذا يختبئ فى طياتها؟".

٢ - الأيديولوجية عودتنا على مواقف النفى. فهى هنا أيضاً تعطى إحاء أنه لا توجد نظرية سياسية شاملة قادرة على التفكير فى تعقيد العالم المعاصر، وأن الأصوات الفردية والمنعزلة غير قادرة على التفكير فى وضعها الشخصى.

وبالتالى، لا تقدم المسرحية سوى سطح الأشياء، الطريقة الحالية للكلام وضياء كل إمكانية دخول فى العالم بسبب لغة غير كافية ومُوقَّلة، ومشكلات العلاقة والشعورية الصرفة الخاصة بالشباب. لا يوجد خطاب شامل يمكن أن يلخص ويوضح مشكلاتهم الوجودية فى إطار اجتماعى سياسى أوسع. لا يوجد أى تلميح للتاريخ، للهامشية، لأسباب اليأس. من خلال هذه المقابلات وهذه المشاحنات، نصادف سلسلة أوقات فورية، طريقة إظهار، ببعض الفلاشات، حدوتة عادية جداً، تتكرر كل مساء سبت. كل هذه الومضات لا تُشكل محملاً متجانساً، لا ينتج عنها أى فن مسرحى جديد، ربما بالتحديد لأنه لا يوجد محتوى جديد، ولا تحليل نقدى للواقع الاجتماعى. بل نجد نتاج عدم ارتياح لا علاج له لدى الشباب، استحالة الخروج من "مساء السبت" من أجل الهروب من وضع متدهور للقدرية، حلبة الرقص حيث، كما يقول Rou، ينتقل الفرد "إلى الجنة مرة واحدة ومباشرة" ... (صفحة ٨٤) والإعادة، كل أسبوع، لنفس الإحباطات، والعنف المتكرر، والرغبات المكبوتة.

واستناداً إلى تحليل زوندى Sgondi عن الفرق بين الشكل والمضمون، يمكن التأكيد على أن دورنجر Durringer "لا ينجح فى إخراج الشكل من المحتوى الجديد" (١٩٨٣ : ٦٩)؛ من جهة لأن المحتوى الجديد غير موجود، ولا توجد أيضاً رؤية متجددة للعالم، ومن جهة أخرى، لأن المؤلف يفضل اللجوء للأشكال المألوفة والمؤثرة الخاصة بالدراما الطبيعية، فى الخطاب كما فى الفن المسرحى، الحدود الأسلوبية والأيدولوجية للطبيعية لا تتأخر فى أن تُعلن عن نفسها. الدراما الطبيعية، نعلم ذلك منذ زولا Zola، وإبسن ybsen وهوبتمان Hauptmann، تشير إلى الواقع التجريبي الخارجى، وبدلاً من الحدث التاريخى أو النفسى ذى التوجه الكونى، هو يميل إلى الحدث من الوهلة الأولى، هذا الانتحار أو هذه الرغبة للقتل يمكن أن يمر كحدث لا أهمية له، حدث من هذه الأحداث التى تحب تداولها الصحافة. ولكن بنظرة أفصح، ندرك أن هذا المساء ليوم السبت ليس فريداً ، وأنه يتكرر ويرمز إلى حالة متكررة لا علاج لها، بين الملل والعنف. يستخدم دورنجر Durringer ذلك لاقتراح شكل مغلف، نمطى، متداخل فى ضمير الشخصيات. ولكن هذا الفن الكلاسيكى الجديد المغلف ببلاغة وأسلوب طبيعى لم يعد يؤدى - ولا بصورة زائفة - إلى قرار. وتسامح الأطراف المتنازعة. القرار الذى اتخذ بروية، التضحية المصلحة، الموت الذى تم، قبول العقاب بعد الجريمة، كل ذلك لا مكان له فى الحدث الرئى والذى يدعو للثناء. لم يعد للحدث معنى تصاعدياً، صوت المسدس لا يحدث أى فصال لشرح العالم أو على الأقل إعطاء معنى مشارك للخاتمة.

شكل المسرحية الكلاسيكية (منذ القرن الثامن عشر) أو شكل الدراما الطبيعية (منذ عام ١٩٥٠) تلاشى بوضوح. "مُطلق الدراما" (زوندى Syondi)، قدرته على تقديم الواقع بلا وسيط، أعيد النظر فيه، وذلك منذ أن اشتبه المشاهد فى نقص وقرر أن يقدم بنفسه ما يراه دون نظرة خارجية شريكة. ليس

فقط القرار التراجيدي أو الكوميدي لم يعد مؤكداً، ولكن الخطاب المركزي للمؤلف، مقتنع في المسرحية الكلاسيكية (الصديق الحميم) ثم مجسّد في شكل مهمّش في الدراما الطبيعية، يتجه إلى الظهور دورياً: في الغالب في وضع القاضي الحكم لـ Vic وفي بعض الأفكار "العامة" للشخصيات في نهاية المسرحية. يصبح Vic تقريباً روائياً ملحمياً، ينفصل عن الآخرين، معلقاً هامشياً ومتواجداً دائماً لتصرفات الشباب. خروجه من المجموعة هو خروج شخصية تترك العالم الخيالي لكي تتحول إلى راوى.

مشوار مخرب، حيث إنه لا يكتفى بخداع وسطه، تاركاً إياه في ألعاب خطيرة بلا أمل، ولكن ينسف الشكل المغلف والمحاكي للدراما الطبيعية، التي هي وريثة للتراجيديا الكلاسيكية المطلقة.

من نهاية قرن إلى آخر، يكتفى المسرح الطبيعي بواقع عنف ونبذ، رافضاً بالأمس كما باليوم، من هوبتمان Hauptmann إلى دورنجر Durringer، الأدوات من أجل فهم العالم وفضحه وإظهاره على طريقة بريخت Brecht. وبالعَدول عن تجربة شكلية، وكتابة مقسمة أو مفككة، وعن طريقة أخرى للحكي (ليست زمنية، وليست سببية)، يريد دورنجر Durringer بالتأكيد أن يُفهم من القارئ - المشاهد المتوسط وغير المتخصص (وهو ينجح في ذلك تماماً)، يريد أن يتحدث عن عالمه، ولكنه يحرم نفسه وفي الوقت نفسه من نظرة جديدة على هذا العالم. وفي رغبته في تجنب تشويه الواقع، يعود إلى تشكيل، شكل هو في الواقع ظهور للدراما الكلاسيكية الخالصة والطبيعية، مع استخدام وصفات قديمة وطيبة للتراجيديا: أهمية العلاقات الإنسانية والنزاعات، واللاسياسة، أهمية الأسرة أو المجموعة الممزقة، دور الخيانة. ولكن هذه الوصفات لا تنقذ الدراما من الفرق

ليست سوى ما يسميه زوندى Sgondi فى نظريته للدراما، محاولات محافظة.^(١) وهى لا تؤدى أيضاً إلى أسلوب نصى وفن مسرحى مجددين.

٣ - هذا هو السبب الذى يجعل المسرحية مقروء على المستوى الأول، مستوى أسلوب (A)، الحكمة والتيمات (١). لا توجد مناطق أو لحظات يجد القارئ نفسه فيها متردداً بين تفسيرات كثيرة، لا توجد مناطق غير محددة (٤، ٤)، ولكن يوجد نص ملئ بالأحداث الكلامية، التأكيدات. تبدو المسرحية واثقة من نفسها فى تقريرها للكبت. حتى النهاية التى تبدو ظاهرياً "مفتوحة" ليس كذلك، هى لا تحل شيئاً، إذ تنتهى الأحداث بانتحار أو ملهاة حزينة.

وبنفس الطريقة، يصل التحليل الاجتماعى والنفسى (فى ٤) من هذا الموقف الجاف إلى التأكد من انغلاق تام للمخارج، حيث يكون الاختيار بين الانتحار أو اليأس، الهرب أو العنف المتكرر.

٤ - وهل النص دائماً مشارك ومغلق؟ ومن أجل أن يفهم ماذا يخبئه برغم كل شئ، ما يقوله دون أن يقول، ما يحاول جاهداً أحياناً أن يظهره بموضوعية، فإنه يكون من الأفضل سؤال الكلام الضمنى، وإذا كان فى الإمكان، استخلاص بعض هذه الأفكار. تعبیر Partir، مستخدم بكثرة ويوظف كإحدى هذه الأفكار والتى تشير تحت بساطتها إلى مجموعة معانى مختبئة. يستخدم هذا التعبير فى الثلاثة معانى التالية: (١) البعد جغرافياً، (٢) التمتع أو إمتاع امرأة، (٣) الانتحار:

(١) Vic: "التزه، التحرك قليلاً، السير، ربما البعد قليلاً". (صفحة ٧٤، و صفحة ٧٩، و صفحة ١٠٤).

(١) بيتر زوندى Théorie du drame moderne peter sgondi ، صفحة ٧١ - ٨٨ نظرية الدراما الحديثة 1983 L'âge d'homme.

Rou: "زوجها (Jean) سيبعد" (صفحة ٦٧).

Poupon (٢): "امرأة تكون بين ذراعى وسأرحل بها (صفحة ٢٢، ٩٣).

Poupon (٢): "ما الذى يمكن فعله للرحيل عندما يكون الإنسان وحده"
(صفحة ١١٨).

مع هذه الكلمة "Partir"، تستجمع الفكرة تيمات الرحيل (من هذا الوسط الكريه)، المتعة (مكثفة، ولكن وقتية) والموت. كما لو كان الانتزاع من هذا الوسط محسوساً (١) كمذنب، محدوداً (قليلاً)، (٢) قصيراً، (٣) فإنه يؤدى بالضرورة إلى الموت. كل من يترك هذا المكان سيكون محكوماً عليه لفترة قصيرة بمتعة زائلة حتمياً. هذا هو ربما الخطاب اللاشعورى لهذه الكلمة، الرسالة السياسية المتشائمة التى يتداولها ضمناً.

٥ - باختصار، الجو ليس مريحاً مساء هذا السبت: ومن هنا تحدث الدراما... دورنجر Durringer يصل مع الدراما الطبيعية "الكلاسيكية"، دراما نهاية القرن التاسع عشر، هذه الدراما الطبيعية الأسرية، التى كانت عند إبسن Ibsen، سترندبرج Strindberg أو تشيكوف Thékov، تسكن فى وسط متجانس ومحدود. هو يتبع تقنية جرهارد هوبتمان Gerhoard Hauptmann، (فى Loth ou) Omes Solitores مع تركيز دراسته للمجموعة بدءاً من نظرة شخصية مميزة، Vic مختلف عن المجموعة، جاء ليراقب المجموعة ومستعد للرحيل، ومسبباً فى نفس الوقت دماره. هذه الشخصية، سنّها أكبر من الآخرين، أكثر حكمة وانتباهاً، هو تذكّر بالراوى الملحمى أو قرين المؤلف، المكلف بقيادة استقبالنا عن طريق تعليقات أكثر عمومية (صفحة ٩٤)، متعارضة مع الالتزام بموضوعية مُطلقة للطبيعية. ولكن دورنجر Durringer يمتاز عن طبيعية زولا Zola وجوركى Gorki

أو هوبتمان Hauptmann، باختيار هذا النموذج من البشرية: إنهم ليسوا من قاع المجتمع، أو البروليتاريا التحتية، أو الجزء المريض من الجسد الاجتماعى، ولكنه يظهر لنا الضاحية بملها، هامشيتها الراضية، ورتابتها. هو يمسك الكلمة فى حالتها الوليدة، وليس على طريقة المسرح فى السبعينيات (من فينافر Vinaver إلى كروتز Kroetz و ويزل Wenzel)، ولكن الكلمة الأليمة، العدائية، الكلمة التى تريد أن تقتل وتلفظ بسمها على البرجوازيين، النساء والرفاق. هذه الكلمة تجد صعوبة فى الخروج، لأنها موجودة بدون أن تكون، مثل "الاسم على طرف اللسان"^(١). تجد صعوبة فى الخروج، "فى الرحيل"، مثل النشوى التى لا تأتى. لا توجد نشوى متوقعة فى هذا الدراما مساء يوم سبت لدى أى من الشركاء، سواء كان البحث عن شريك غائب، سواء كانت لا توجد قوة قذف كلهم لديهم كلمة "amour" أو الرغبة فى "القتل على طرف اللسان"، ولكن اللغة لا تتحقق بداخلهم، لا ينجحون فى قولها. عدم القدرة على إيجاد الكلمة واستحالة الوصول إلى النشوى مترابطان، كما يشير باسكال كينيارد Poscal Quignord فى Le nom sur le bout de la langue :

"الرغبة مثل الشكوى تقولان: "أرغب فى أن أكون راضياً فإن انتشى، أرغب فى الموت".

اللفة هى المشهد الأول الذى يحترق. إنها المعركة التى تبحث عن الموت الحسى فى ذروة اللذة التى تطفئ تماماً بالموت العضوى. ولهذا إيجاد الكلمة التى تبحث عنها يقدم خطأ قريباً للغاية، حتى على وجه النساء، من اللمس المأساوى للقذف الذكرى (صفحة ٧٢).

(١) باسكال كينيارد Le nom sur le bout de la langue: Poscal Quignard

Quignard, باريس، Gollimard، ٢٠٠٠.

هذه النشوى المؤجلة، هذه الكلمة المحبوسة، هذه الرغبة على طرف اللسان، هنا ليس إلا الخاتمة المستحيلة للسرد، استحالة الرحيل (تعنى ترك اللعبة، وأن تستمتع، وأن تموت). فى هذا الفن المسرحى الطبيعى الجديد، لا توجد كلمة، أو فعل، أو موت صغير أو كبير، أو تضحية، أو توافق، أو خروج من النفق، قادر على استكمال الصراع، وإعطائه معنى، لإدخال الكلمة التى طالما جرى البحث عنها والتى تبقى على طرف اللسان مع مذاق به مرارة. حلبة الرقص هذه، هى المجتمع الخاص بالعرض المغمم، الذى تسلى إليه المهمشون، لم يعد يسمح بالتغفل بداخله، هم يسخرون من النهاية المأساوية أو المضحكة، هم لا يدعونا نعرف وفى عدم التأكد من النهاية. هذا التشكك فى رغبة المعرفة، هذه الاستحالة للخطاب أو النشوى، تكون ضمن المنظر العام، تسيطر عليها "فراغات" حلبة الرقص، هى تخطط للثورات بكل شجاعاتها، وإحباطاتها، فراغاتها المؤثرة، وكل عادات مساء السبت، وفشلها.

آية بلاغة للخطاب الاجتماعى واللاشعورى يمكن استخراجها من هذا الفشل. الفشل؟ الآباء والإخوة يهجرون، الأخوات تتركن أنفسهن لأغراء أشخاص من طبقات اجتماعية متدنية، الأصدقاء يخونون لأقل شئ، كلهم يندفعون إلى المتعة المستحيلة والجريمة غير المكتملة. لا محاكاة لخطاب توضيحى، سياسى أو شخصى، تأتى لتحرير الكلمة، حتى بدون الحديث عن الجماعة.

إذن من الطبيعية الجديدة، من - مع بعد الدراما، من - مع بعد الكلاسيكية تظهر أنا غنائية، خطاب مركزى للمؤلف ينظم الواقع الاجتماعى كما يشعر به: بدون إيهام ولكن بغضب، ووفقاً لرؤية يائسة، ووفق ذوقنا للعلاقات الإنسانية. نحن بعيدون عن طبيعية زولا Zola التى كانت تطالب "بمزاج قوى يكون عقله معتقداً الثورة ضد المسلمات المقبولة وزرع إنسان حقيقى أخيراً مكان الأكاذيب

البلهاء التى تنتشر اليوم" (الطبيعية فى المسرح Le naturalis me au théâtre). لا يتبقى لدى دورنجر Durringer من هذا البرنامج الكريم للطبيعية الكلاسيكية سوى المزاج القوى، هذه الأولوية المتروكة لمزاج المؤلف (العمل الأدبى لن يكون أبداً سوى ركن من الطبيعية مرثياً من خلال مزاج ما"، هكذا كان يقول زولا Zola). فى حالة دورنجر Durringer، هذا المزاج حساس، غنائى شخصى، وحتى شعرى وحلمى ربما يكون مع ذلك، المزاج المطلوب لتصوير خيال اجتماعى لا يجد ما يقوله إلا من خلال مجاز "الرغبة فى القتل على طرف اللسان".

تمارين تحضيرية

- ١ - الحيوانات: تمثيل كل شخصية وفق نمط لحيوان، الحيوانات التى جاء ذكرها فى التعليق والحيوانات التى تتخيلها.
- ٢- تشخيصية: البحث لكل شخصية عن تفصيلات خصائصية: ملابس، طريقة كلام، حركة (بريخت Brecht)، إلخ.
- ٣ - أشكال الخطاب: اختيار من شكل مناسب لكل شخصية وإعطاء تمثيل منهجى لها من خلال الأداء.
- ٤ - الارتجال: تعريف موقف مناسب لفترة من المسرحية واختيار كلمات خاصة لارتجال موقف مماثل.
- ٥ - أوضاع الجسد: ارتجال طريقة التجرك لشخصيتك والانتهاى من أوضاع جسدية تبدو لك لها خاصية. ثم قم بتأليف كل الظروف التى أدت إلى اختيار هذا الوضع الجسدى، ارتجلها وعُد مرة أخرى إلى وضع الجسد المختار. البحث عن عدة روايات لنفس الوضع الجسدى.

- ٦- الذاكرة العاطفية تذكّر تجربة شخصية (مخزونة في ذاكرتك العاطفية) شبه أحد مواقف المسرحية. ابحث عن طريقة تحرك، وتردد، وحديث مستوحاة من هذه التجربة، ثم اقتراب رويداً رويداً من الموقف المسرحي وكلمات الحوار.
- ٧ - الأحداث الجسدية: في أحد مواقف شخصيتك، تخيل ما كان يمكن لك نعله إذا كنت مكانه وقم بتأليف أحداث بسيطة.

الفصل الثامن

ياسمينا ريزا Yasmina Reza

Art "فن"، أو فن الهروب

على عكس ما يقال دائماً إن الفن المسرحى المعاصر ليس محكوماً عليه بالخصوصية أو بالملل بل تعرف بعض المسرحيات نجاحاً دائماً مهما كان تنوع جمهور. الأثر الحاسم والكبير للفن المسرحى، استقباله المباشر والمرحّب من قبل الجمهور ليسوا متعارضين مع البحث الشكلى والعمق اللذين لا نريطهما عادة بمسرح اللهو وبصفة أخص بمسرح البولفار Boulevard.

عرفت مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza "فن" Art نجاحاً كبيراً غير مسبوق على المستوى العام والتجارى خلال الأعوام الأخيرة الماضية فى العالم أجمع.^(١) هذا النجاح، الذى يمكن إرجاعه بالتأكيد إلى القدرة الفائقة فى اختيار الموضوع والهجاء السهل للفن المعاصر، لا يجب أن يقنع هذا النجاح الصفات المسرحية والنصية لعمل أدبى يستحق كل انتباهنا، وهو بحق يستحق أن يكون ضمن المسرحيات التى تخص دراستنا المعروفة بصعوبتها وحدائتها.

ما يلتفت الانتباه قبل أى شىء فى هذه المسرحية هو تركيبها الدقيقة، فن تكوينها، و "فن الهروب" الذى تتميز به. سندرس مبادئ تكوين هذه المسرحية والفن المسرحى الخاص بها، متجنبين أن نلصق على العمل المسرحى فصائل التحليل الموسيقى.

(١) ياسمينا ريزا yasmina Reza: "فن" Art، باريس، Actes Sud Popiers

1994، عام ١٩٩٤ .

١ - تكوين ثلاثي

نص المسرحية مقسم إلى ثمان عشرة وحدة، يفصل بينها ثلاث نجوم تشير إلى تغيير شخصياته، و المكان والزمان. هذه الوحدات مجمعة في ثلاثة مقاطع، كل مقطع به ست وحدات، وسنسميها مشاهد لتسهيل الأمر.

مقطع ١

١- (صفحة ٩): مارك Marc وحيداً

٢- (صفحة ٩): في منزل سيرج Serge: مارك Marc وسبرج Serge

٣- (صفحة ١١): Serge كما لو كان وحيداً.

٤- (صفحة ١١): منزل Serge: Serge و Marc

٤- (صفحة ١٢): Serge وحيداً

٥- (صفحة ١٢): Marc وحيداً

مقطع ٢

٧- (صفحة ١٥): في منزل ايفان yvan. مارك وحيداً. ثم Marc و yvan .

٨- (صفحة ١٨): في منزل Serge: Serge و yvan.

٩- (صفحة ٢٢): في منزل Marc: Marc و yvan.

١٠- (صفحة ٢٥): yvan وحيداً

١١- (صفحة ٢٦): Serge وحيداً

١٢- (صفحة ٢٦): yarc وحيداً

مقطع ٣

١٣- (صفحة ٢٧): Serge في منزل Serge و Marc

١٤- (صفحة ٣٢): Serge وحيداً

١٥- (صفحة ٣٢) Morc وحيداً

١٦- (صفحة ٣٣): yvan, Serge, Marc

١٧- (صفحة ٦١): في منزل Serge, yvan وحيداً

١٨- (صفحة ٦٢): Serge وحيداً، Marc وحيداً

المقاطع الثلاثة

هذه المقاطع الثلاثة تتوافق مع ثلاثة أوقات هامة للحبكة، هي توضح التطور في الحدث. أو مقطع يركز على المواجهة الواضحة للشخصيتين، Serge و Marc، ويقدم النزاع الأساسي (مشاهد ٢ و ٤، ممتدة إلى ١٣). المقطع الثاني يؤكد هذا النزاع، برغم الوساطة غير الموفقة لـ yvan، بينما يقرر Marc (مشهد ١٢) تغيير موقفه. المقطع الثالث يُظهر بشدة مواقف واستحالة الاتفاق. وينتهي بالخلاف بين الأصدقاء في المشهد ١٦، "مشهد يجب إعادته" يواجه الفنانين الثلاثة ويحتل وحده نصف المسرحية برغم التوقفات بواسطة الأقواس المونولوجية، يعيد شكل الحبكة شكل كل سرد كلاسيكي: مقدمة، عقدة وتعقيد، خاتمة.

التكوين ثلاثى بسبب ثلاثية الأصدقاء الذين لا يفترقون، وفى تكوين الحبكة فى ثلاثة أوقات متباينة: (١) مواجهة، (٢) فشل الوساطة، (٣) تصدى. كل مقطع يتضمن مونولوجات للممثلين الثلاثة.

ويمكن أن نسجل أيضاً الثوابت الشكلية الآتية: اثنا عشر مشهداً من الثمانية عشر التى تضمنتها المسرحية مونولوجات، وهى تقدم على فترات منتظمة، مواقف كل واحد، خصوصاً فى نهاية المقطع. المشاهد ٥، ٦ تكمل المشاهد من ١ إلى ٣ وهى نفسها تكمل بالمشاهد ١٠، ١١، ١٢ ثم ١٧ و ١٨ .

آخر تداخل، وهو لـ Marc، يعيد خطاب الافتتاح باستخدام نفس الكلمات ولكن بمعنى مضاد. بخلاف الدخول العابر مرتين فى منزل yvan و Marc (مشهد ٧ و ٩)، تدور الأحداث دائماً فى منزل Serge، صاحب اللوحة.

الدراسة البسيطة للضوابط تؤكد أهمية الثلاث، استحالة كسر انغلاق المثلث، صعوبة الاستخلاص بالنسبة لـ yvan برغم مظهره فى الإقناع أو السيد الصادق.

الحكاية والحبكة

الحكاية قريبة جداً من الحبكة، لأن الحدودتة تحكى بطريقة متصلة، بسيطة وغير معقدة. اشترى Serge لوحة بيضاء بسعر مرتفع جداً، مما يثير الدهشة وعدم الفهم لدى صديقه Marc ويؤدى إلى حدوث مشادة عنيفة، برغم جهود الوفاق التى يبذلها yvan. من أجل استتباب السلام والصداقة، Serge يدعو Marc للرسم بقلم فوسفورى على اللوحة الثمنية. ولكن يتأكد أن Serge كان يعلم أن الحبر الفوسفورى يمكن غسله، مما يضعف وساطته.

يبدو طريق الحكاية واضحاً: أنه من المستحيل الحكم على القيمة الجمالية والشرائية للفن المعاصر. الفن يلزم دائماً رؤيتنا للعالم ولحياتنا، هو يُظهر ويضخم التوترات والمشاحنات بين الأفراد. أما بالنسبة للنقطة النهائية، فهي مكشوفة: يتم إزالة كل شيء، يعاد. كل شيء، ويبدأ كل شيء من جديد. الفن لا يملك قيمة موضوعية. يمكن رؤية ما نريد أن نراه فيه، تأكيد شيء وعكسه. ترتكز الصداقة أيضاً على أكاذيب صغيرة. إدراك مر أو تهكم خبيث؟ لكل واحد أن يرى ما يريد، لكل واحد حقيقة الجمالية والإنسانية.

نسبية كهذه، شكوكية كهذه، إذا ما طبقت على تحليل نصوص معاصرة، يمكن أن تقودنا إلى الشك في أى احتمال للفهم وإلى تقييم جمالي ونقدي. المخرج الوحيد للتحليل النصي، للخروج من هذا النقد العفوى للذوق، يبدو لنا أنه يصف الأشكال والعلاقات، إنه يشير إلى كيفية تكوين العمل الأدبي (وليس كيف تم تكوينها) حتى لو وصلنا إلى القول بما تمثله لنا، عندما نواجه لوحة مجردة وتقريباً فارغة. هذا لأن كل خطاب يكشفنا بينهما ويلقى بساتر على العمل الذى يجب تحليله.

بناء مزدوج

البناء الدرامى لمسرحية "فن" art، الطريقة التى تقدم بها كلمات الشخصيات الثلاث، يخضع لمبدأ مزدوج: المبدأ الدرامى لحوارات الوجوه المتنازعة، المبدأ السردى (أو الملحمى) للمونولوجات الخاصة بهذه الوجوه. المرور من شكل إلى آخر يتم بطريقة غير منتظرة، مثل توقف اللعب الذى يقرره اللاعبون، فى اللحظة التى يقررون أنه من المناسب الشرح للجمهور ("لنا"، صفحة ٦١، ٦٢) كما لو كان ذلك لهم وضع المسألة. هذه المونولوجات هى بالأحرى عناوين للآخرين: الجمهور، ولكن أيضاً لأنفسهم، كما لو كانوا يريدون أن يقنعوا أنفسهم

مثل الممثلين الذى يقومون بأداء نمرتهم. إنها ليست محادثات على انفراد أو اعترافات إرادية تصدر من المتحدثين بسبب ضعف نفسى مؤقت. هذه الأقواس ليست بالفعل مسببة، "مبررة" بالمعنى الذى يقدمه ستانيسلافسكى Stanislavski، والوضع الدرامى للحوارات، إنها اشتباكات لتدفق الحدث، وقت غير محسوب من زمن الحدث الدرامى. أهى أفكار أصبحت مسموعة أو مونولوجات داخلية مأخوذة من مسرحيات Joyce؟ ليس ذلك بالتحديد، لأننا نلاحظ بشدة السيطرة القصوى لبنائها واندلاعها. تقدم الشخصية فيها وبوضوح الأحوال كما هى، حكمه على الآخرين، نواياه، ألامه. إنها متعة معرفة أفكار الغير فجأة ومنطوقة بصوت عال. أحياناً يبدو أن الشخصية تتحدث من وجهة نظر المؤلف، كما لو كانت إشارة مسرحية توضح أفكاره ونواياه، كما لو كان يتسلل إلى الخطاب للإشارة المسرحية. طبيعتهم فعلاً جديدة للغاية: لا محادثة على انفراد، لا اعترافاً إرادياً أو لا إرادى، لا توجيهاً سياسياً للجمهور، فهى بالأحرى إخراج صغير لأننا حيث تقدم الشخصية نفسها للجمهور ولنفسها، تبالغ فى تعبيراتها، تؤكد على مواقفها، تقترح مواقف مُقبلية، كما لو كان رصد تحركات ردود فعله. مجموعة أصدقاء، تشابهات وإعادات تربط التداخلات: هكذا، بين بداية ونهاية المسرحية حيث يعطى وصف نفس اللوحة تحليلات متناقضة، أو خلال المرضين الأولين ("صديقى Serge" "صديقى Marc"، صفحة ٩، ١٠) التى تلقى بالشك على هذه الصداقة.

إن هذه الأقواس تقدم دائماً لحظة ممتعة للمشاهد، الذى يواجه الأفكار السرية للمتحدثين، هى إعادة تفكير سريعة للمحاكاة، و مضادة للشكل الكلاسيكى للحوارات الدرامية، المؤشر (التنازل؟) لبحث شكلى. فى نفس العمل الأدبى، يبدو أن المؤلف يكون أكثر قدرة للتوفيق بين فنون مسرحية عديدة وكتابات مختلفة: الفن المسرحى التخلقى للمحادثة والفن المسرحى الخاص

بالريادة الساخرة، قريب أحياناً من المحاكاة الساخرة. هذا الریط بین الكلاسیكية والریادة یشیر الدهشة، ولكنها لیست نادرة فى الكتابة المعاصرة: فنلذكر كولتاس Koltas، كورمان Cormann أو شمیت Schmitt.

الاتفاقات

البناء المزدوج یضطرننا إلى قبول اتفاقات عديدة، مثال اتفاقية تكوين الحبكة. عن طریق سلسلة من المشاهد القصيرة، نمر بدون انتقال من مكان إلى آخر، من محادثة إلى أخرى، من مشاهدة إلى ملحوظة. هذه الدینامیكية تقودها بالتأکید المؤلفة المسرحية التى تقرر التقطیع، الضغط الدرامى، لتوجه الحبكة. المقابلات والمونولوجات مرتبة بلا أى ترابط أو مصداقية، وفق احتياجات المنطق وحدها الخاصة بالمناقشات والنزاعات: الضغط یزید بلا توقف، لا تحله المناقشة، هو ینفجر فى المشهد الكبير (١٦) فى مواجهة كلامية وجسدية. لا یهدأ الصراع إلا بالتضحیة (الكاذبة) للوحة التى یدعى صاحبها هدمها على محراب الصداقة التى تم إنقاذها.

عن طریق اتفاق آخر، تصبح كلمة الحوارات أو الأقواس متقنة، یعنى مبسطة ومسرعة: "هى تتجه مباشرة إلى المهم، هى تستخدم كل أنواع تقصیر الطرق، الكلمات الضمنية، أحكام ضمنية. ومن هنا تكون اللغة موظفة جداً، فعالة جداً، معتادة على أن یتم الإعجاب بها أو القتل، ولا یمكن فهمها إلا إذا عرفت شفرتها.

مكان الحدث یعنى أيضاً، عن طریق الاتفاق، أنه لیس واقعاً اجتماعياً ثقافياً، مكاناً داخلياً بورجوازياً على سبیل المثل، ولكنه مكان خیالى، مساحة عرض. إنه مكان صالح لتشکیل العلاقات النزاعیة بین ثلاثة أفراد، مكان مغلّق لا یمكن الخروج منه وحيث یمكن الممثلون خارجه من أجل تجربة نووية ورد فعل متواصل،

حيث تكون لحظات التوقف والأقواس لا تقدر إلا على إيجاد لحظة سرية للمفاوضات.

أما عن الشخصيات، ورغم تأثير الواقع الذي يرتبط بها، فهي محكومة بسلسلة اتفاقيات، تسهل مقارنة دائمة لخصائصها.

٢ - الشخصيات : مثلث الإيهام

Serge و Marc و yvan يمثلون بالفعل ثلاث حالات، ثلاثة مواقف في مواجهة الفن والحياة، أكثر من ثلاث سمات شخصية. إنهم يواجهون في كل شيء نظام فروق، مميز، غامض، يخلف في مواجهتها ثراءً كبيراً وتعقيداً عظيماً. كل شخصية تتميز بسمتين متناقضتين هما أيضاً وجهين لعملة واحدة:

- Serge هاوى رسم، مستعد لأن يفقد كل ما يملك من أجل لوحة، ولكنه أيضاً عالم مزيف، فظ، ثقته كبيرة في نفسه، مدعى "يترك نفسه تخدع بالفن المعاصر" (صفحة ٢٦).

- Marc مهندس، رجل علمى مهووس بالحقيقة، يبحث بأمانة عن معنى وقيمة الفن والصدقة، ولكنه "بائس ولا يتمتع بخفة ظل". (صفحة ٢٤)، وهو عدواني، متعجرف.

- yvan، ورغم سماحته ومرحه وإرادته الطيبة، هو أيضاً غير مبالٍ، في الفن الصداقة.

وتشبه تصرفاتهم المبتذلة النمطية أو التناقضية تصرف شخصيات الكوميديا دل آرت Commedia dell Arte المعاصرة، لكوميديا إيطالية في زماننا، كما كان يحلم بها كويو Copeau.

Serge يصبح العامل السخيف، Marc يصبح "القبطان" المعتز بنفسه، العدواني المتقلب المزاج، yvan يصبح المهرج الشعبى، الغبى، خادم السيد ين لا رأى له، مستعد دائماً لأن يتبع أحداً، ولكن يقوم بتجميع النقاط.

هذا الثلاثى يمثل ثلاثة مواقف كثيرة الحدوث لدى الجمهور قبال الفن، خصوصاً قبال الفن المعاصر.

- Serge يحترم إلى أقصى درجة بعض المذاهب الخاصة بالرسم المعاصر. هو يقبل بصورة عمياء الانحرافات تفاخرًا ولكن أيضاً لحبه للفخامة، لأن لوحة Ontrios تكوّن مكانة ممتازة.

- Marc يرفض الحداثة بأكملها. أعمال اليوم تبدوله غشاً وخداعاً. هذا "الصبى الكلاسيكى" (صفحة ٢١) لا يستطيع متابعة الأسس الجمالية الحديثة. ذوقه "متوسط" (بالمعنى الذى يعطيه بورديو (Bourdieu)، والدليل على ذلك المنظر الطبيعى الواقعى لكاركاسون Carcassonne الذى يستخدمه كمرجع.

- yvan يعلن عن ذوق شعبى، بسيط ومتساهل ("لم أحب ذلك ولكن لم، أكرهه") (صفحة ٤٤)، كما لو كان يريد أن يحُيد أصل الإيجابية أو السلبية لصديقيه. ارتباطه بالرسم، عاطفى أكثر منه جمالى، يمر أولاً بذكرى والده الذى قام برسم "القشرة التى يضعها فوق المدخنة" (صفحة ٤٣).

هذا الثلاثى الجهنمى، يصوّر ثلاثة أوجه لشخص واحد، لأنه لا يوجد فى العالم من يكون له وحده الحق فى مواجهة الآخرين. هذه المواقف هى فعلاً كاريكاتورية للغاية لكى تتناسب مع مواقف خاصة بأشخاص من الحياة الواقعية. كل واحد يمر بمراحل حماسية، وشكوكية ولا مبالاة.

يمكن أيضاً تجميع هذه المواقف الثلاثة مع طبقات علم النفس كما يراها فرويد Marc . Freud يمكن أن يكون **الأنا الفوقية**، الأب الصارم للحياة الاجتماعية، قاعدة الفن، كل ما يخشى من المتعة السهلة. Serge يمكن أن يكون **الأنا**، مؤكداً على رغبته، موافقاً بين كلامه وأفعاله، مواجهاً العالم. yvan يمكن أن يواجه التشككات و الأذواق الدنيئة والغريزية لذلك.

لكل شخصية يقابلها تحديداً "شكل نصي"^(١) طريقة للوقوف في مواجهة الآخرين في الحوار كما في الفعل. Marc يستخدم كثيراً الهجوم لنقد اختيار Serge, Serge يرد بنفس القوة، الاثنان يثيران yvan الذى يأخذ موقع الحكم (صفحة ٥٥)، يتفادى الضربات إلا ما يصيبه منها في محاولته فصل الصديقين. وبسخرية لا ينقصها التهكم، كل واحد يتخذ موقفاً، وبالتالي الوجه المعاكس، المضاد لطبيعته الحقيقية: Marc يوافق على كل شيء، وفي نفس اللوحة البيضاء، يلاحظ شخصية بيضاء تمر بالثلج قبل أن تختفى.

Serge يكذب حتى يوحى بأن الصداقة تهمة أكثر من الفن وقيمه الشرائية. yvan الذى كان من قبل "صوت العقل" (صفحة ٥٧)، لا يكف عن البكاء ويلقى بخطاب صوفى. تجارب الفن والصداقة تقودهم الثلاثة إلى العدول عن مواقفهم الأولية وتغيير حياتهم تماماً. هذا التغيير الجذرى يوضح تماماً شطط الفن المعاصر وتقييمه. ومع ذلك فإن الأسئلة مضروحة بوضوح.

(١) ميشيل فينافر Michel Vinaver, *Actes, Ecritures dramatiques*, باريس, ١٩٩٣.

Sud - Paris 1993. PP 90 / 904. عام ١٩٩٣، صفحة ٩٠١ - ٩٠٤ .

٣ - أزمة الفن

ثلاث إجابات لمسألة الفن

الأصدقاء الثلاثة يعطون أنماطاً للإجابة في مسألة أزمة الفن. تقترح المسرحية، بطريقة خفيفة ومثيرة ومسلية وبارعة، بحثاً حقيقياً في الجماليات المعاصرة. والدليل على ذلك قرب المواقف مع تفكير Marc Jimeneg في "ما هي الجماليات؟" qu'est - ce que l'esthétique :

"ما هي الحلول التي يمكن اقتراحها للانحطاط الخاص بالمعايير الجمالية؟ ثلاثة حلول تتقدم بالتأكيد للفكر: إما أن نطور المعايير القديمة، وإما أن نبذل أهمية الحكم والتقييم الفورية و العفوية بالمتعة الجمالية، وإما أن نبحث عن معايير جديدة"^(١) هذه الحلول الثلاثة توافق جزئياً ردود الأصدقاء الثلاثة:

● الرد ١ (تطوير المعايير الجمالية القديمة): Marc لا يرفض الرسم في حد ذاته، ولكنه "كلاسيكي" (صفحة ٢١) لا يستطيع أبداً أن يحكم وفق القواعد الجديدة.

● الرد ٢ (فورية وعفوية المتعة الجمالية) Serge وإلى حد ما yvan يضحيان من أجل المتعة، على أثر حب من أول نظرة أو قبول غير متحمس.

● الرد ٣ (البحث عن معايير جديدة): Marc و Serge لا يقدران عليه، لأن حكمهما إما مؤكداً، وإما فارغاً.

(١) مارك جيمناز Marc Jimenez: Qu' est ce L'esthétique?, باريس،

Gallimord، عام ١٩٩٧، صفحة ٤٢٤ .

إذا كانت هذه الإجابات الثلاث ليست مطابقة تماماً للشخصيات الثلاث، فعلى العكس هؤلاء يمثلون ثلاثة ردود فعل أساسية في مواجهة الفن المعاصر: المتعة، الكبت، التسامحية.

Serge - لكى يعمل الثمن الباهظ الذى دفعه فى شراء اللوحة، يتحجج بالإحساس، الإيحاء وبالمتعة (صفحة ١٧) ومع ذلك. وكما يقرر Marc Jimeneg "من المعطيات فى العمل الفنى بكل نقائه يعجبني عملاً فنياً، فيلكن! ولكن المتعة التى أشعر بها، أنا الذى أكونها وفق مزاجى، من صحوة إحساسى بالفن ومن ترييتى. المتعة، ليست تبعاً للعالم الجمالى، هى فقط معيار للجودة الفنية"^(١) Serge يجد صعوبة فى "إثبات" صحة اختياره فى تعبيرات جمالية.

هو يتصرف كما لو كان هاوياً مستتيراً وعارفاً، ولكنه غير قادر على أن يقول ما "يجده" فريداً فى Antrios. فى الواقع متعته، هى خصوصاً، أن يعقد صفقة طيبة، وأن يعيد البيع بسعر طيب، وأن ينتمى إلى عالم تجار الفن.

Marc - الذى "لا يمتد فى القيم التى تحكم فن اليوم" (صفحة ٥٥) هو مبسط ولا يعلم كيف يتصرف مثله مثل الجمهور العادى، "يترك نفسه للجو السائد، جو الاختفاء الكامل للمعايير الجمالية، زمن السعادة الكبيرة، حيث يكون كل شيء ممكناً فى الفن، بما فيه أى شيء"^(٢) هذا عدم الاستقرار سيكون أحياناً إيجابياً فى ما بعد الحداثة أو الهدم، حيث كل شيء يمكن أن يُقبل (كل شيء ممكن)، وأحياناً سيكون مرفوضاً، سلبياً، من قبل جمهور الطبقة الوسطى التى من أجلها "يقدم أى شيء"، كما يمكن أن يقول Marc.

(١) مارك جيميناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٥ - ٤٣٦

(٢) مارك جيميناز Jemeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٢

- yvan، أما yvan، فهو أقل ثقافة من الهواة الآخرين، هو يمثل "نظامًا متسامحًا يقبل كل الأشكال وكل طرازات الفن الماضى "حديث ومعاصر"^(١)، هو لا يناقش التدرجات الثقافية وتغييرات السوق، ولكنه يتخلى عن معايير الخاصة التي تبدو له عبثية للغاية، ويترك نفسه لحكم المتخصصين (مثل Serge، هكذا يراه) ولقوانين السوق. وعندما يعلم أن الفنان "مُرَقَّم" (صفحة ١٥) لا يسأل نفسه عن معايير التقييم الجمالى. سمعة الفنان تبدو له سببًا كافيًا لى يدفع صديقه Serge مبلغًا كبيرًا، ولا يوجد خسارة للآخرين" (صفحة ١٧).

المناقشة حول الرسم، خصوصًا عن قيمته الفنية والسعرية، تطرح سؤال إمكانية تحليله، والحكم الجمالى عليه: ثلاثة أنماط للتقييم تقدمها مسرحية Reza وهى تمزج بينها دائمًا.

ثلاثة أنماط للتقييم.

١- كيف يتم تحليل الفن؟

لن نندesh لعدم وجود أى أسلوب عقلانى للتحليل الرسمى فى المسرحية. هذه ليست مهمتها. إذن لن نعرف أبدًا رأى ياسميننا ريزا Yasmina Reza فى هذه اللوحة، وهى خيالية، وبالتالي لن نعرف كيف تحللها.

الشخصيات أيضًا لا تقدم أى تحليل مقنن. وما هى القواعد، القوانين والمعارف (صفحة ١١) التى يجب أن تتوافر من أجل "الفهم"، فهم Antrios؟ هل توجد فكرة مختبئة وراء ذلك؟ (صفحة ٢٤)، وراء هذا "العمل الفنى" (صفحة ٢٦)؟ الفن، ويصفه خاصة، الفن المعاصر (الفنون التشكيلية فى العشر سنوات الأخيرة)، يعتبر غير قابل للشرح وللتأويل.

(١) مارك جيمنار Marc Jimeneg، تم ذكره، صفحة ٤٢٠

٢- كيف يتم التعبير عن الرسم؟

مدعو الفن الثلاثة غير قادرين على التعبير بكلمات مفهومة وصحيحة عما يشعرون به أمام هذا الأحادي اللون الأبيض. ولا يمكن أن نلومهم على ذلك بجدية، هذا لأنه، على ما يبدو، هذه أحد خصائص كل فن يصعب فهمه بالكلمات: "هل يمكن الترجمة بالكلمات، عما يمس إحساسنا، ما يخص العواطف، ويثير إعجابنا أو استياعنا، يحرك مشاعرنا أو لا يترك فينا أى أثر؟ هذا ما يسأل عنه Marc^(١) الخطاب على اللوحة لا يقول لنا شيئاً: هو إما مدعيًا أحمقًا (Serge)، وإما لا يوصف ومعياري (yorc)، وإما فارغًا وتافهًا (yvan). يستخدم Serge مفردات حديثة، وهى لغة مشفرة لكى يكون من الصفوة، صرخة للارتباط بالحادثة الزائدة عن الحد الخاصة بالهدم" و "من أين تتحدث؟" لا يهتم Marc بمثل هذا الدهاء : اللوحة "غاية فى القبح".

يحاكى yvan اللغة العامية السطحية التى يسمعها عند صديقه طبيب الأمراض الجلدية: العمل هو "استكمال مسيرة"، "داخل مشوار"، "هناك فكرة وراء ذلك" (صفحة ٢٤). المسرحية عبارة عن مختارات مقولبة للخطاب عن الفن المعاصر. كل صديق له لغته الخاصة التى تسيطر على طريقته فى التفكير والوجود.

٣- كيف يمكن الحكم على الفن؟

إذا ما صُرف النظر عن تحليل ووصف الفن، هل يمكن تقييمه؟ وتحديد

(١) مارك جيميناز Marc Jemeneg، تم ذكره، صفحة ١١

قيمتها الجمالية وسعره؟ إذا ما تم تحديد السعر فقط طبقاً للسوق، فإن القيمة الجمالية ليست موضوعية. الطريقة التي يتم بها تقديم اللوحة، التأكيد على "عدم رؤيتها" تشير إلى شيء من الشكوكية أو على الأقل إلى سخرية واضحة تجاه هذا العمل الذي يمثل وضِعاً أدنى! وعلى كل حال، لا يعلن المؤلف عن وجهة نظره، ولا عن سعره. المشاهد مدعو أيضاً إلى الحكم، هو موضوع فى موقف الأصدقاء الثلاثة، وكل واحد يجب أن يأخذ وضعه كهاوى وكمشترٍ.

فى مثل هذه الظروف التى يهرب فيها الفن من التحليل، إلى الكلمات والقيم، لن نندهش من أن المناقشة تحيد نحو الحياة، وأنها تتحول إلى معركة شخصية وتحدد نهاية الصداقة.

كيف يتم تخطى الفن؟

هل هى طريقة لتخطى الفن من أجل إقامة رباط مع الحياة؟ ودائماً المناقشة الجمالية تؤدي إلى معركة شخصية، تفصح عنها وتزيد التوترات ومواقف عدم الفهم بين هؤلاء الأصدقاء المريحين. طريقة للقول إن الذوق والفن ليسا مفترقين عن المشاعر، والقيم والاعتقادات اليومية التى تحكم الحياة العاطفية للبشر. نحن لا نحتمل أن يطالب الآخر بقيم وأذواق مختلفة عن قيمنا وأذواقنا، لو كان ذلك بين أصدقاء، وأفراد من العائلة وأطفال، وأزواج. نحن لا نريد للأخر أن يتميز، يتغير، يتعد عنا، وأن يجد هويته، لأنه سينتهى إذن (هكذا نعتقد) بأن يلفظنا ولن نحتمل أن نودع جانباً. هكذا يلوم Marc صديقه بأنه عوضه بلوحة Antuios (صفحة ٥٢)، بينما هو احتفظ بصداقته برغم علاقته مع paula! لوحة Onteios، وهى شاهقة البياض، تصبح بالنسبة لـ Marc الجسد الذى يخونه Serge معه. ألم ينزل Serge عن العالم، وتم طلاقه، وافترقه عن أولاده، ويعيش وحيداً مع انتصاره الجديد؟ اختيار هذه اللوحة البيضاء المفتوحة لكل الخيالات هى بالنسبة لـ Marc دليل الخيانة لهذه الصداقة القديمة.

ولكن هل هو موضوع صداقة؟ صداقة ذكورية خاصة إلى حد ما؟ بالطبع الصداقة ملزمة بطبيعتها، ولكنها هنا كاملة وخالصة جداً حتى أنها تصبح متحكمّة: "يجب ألا يترك أبداً الأصدقاء بدون رقابة. يجب أن تتم مراقبة الأصدقاء". (صفحة ٥٤). ومع ذلك، وهذا هو الجانب الإيجابي لهذا التحكم الغاضب، Marc هو الصديق الوفي المهموم بصدق بنزوة زميله. صداقته ترفض المجاملة، وتجاهل yvan. بالنسبة له، في الصداقة، كل حقيقة يجب أن تقال، حتى لو أنها كانت تهدد الصداقة ذاتها. "إنها حقيقة سيئة إذا ولدت الكراهية، سمّ الصداقة، ولكن المجاملة أسوأ عندما يتسبب التهاون تجاه الأخطاء إلى دفع صديق تجاه الهويّة"^(١).

السؤال هو أن نعرف بالطبع إذا كان Serge يجرى فعلاً إلى الهويّة مع تلك العادات الخاصة بالشراء.... يعتقد yvan في كل الحالات أن ذلك لن يحدث وأنا يمكننا الثقة في عقله السليم.

هو نفسه يمثل نموذجاً أكثر كلاسيكية وأكثر تسامحاً للصداقة. هو وحده يُظهر نفسه فعلاً مرتبطاً بالآخرين، حتى أنه يقبل دور المهرج والضحية. أما عن Serge، إذا كان لا يمكن أن نلومه على خداع أصدقائه بشرائه لوحة تعجبه، فلا بد من أن نسلّم بأن مناوئته لإثبات شخصيته (بقبول "هدم" العمل) تعتبر غير لائقة وخبيثة. في الواقع هذا يحكم على علاقتهما بطول أو قصر المدة. إذا لم تخرج الصداقة أقوى من هذه المحنة، فإن الحب لا يزدهر أيضاً. هذه الصداقة الذكورية، الضعيفة والمشكوك فيها، تعتمد على شيء من بين الأشخاص الثلاثة.

(١) أنى بيردا 2001 - L'amié. Flammarion Annie Birdat: الصداقة.

النساء غائبات من هذا العالم وصورتهم سلبية إلى حد ما: كل واحد ينقد امرأة الآخر، لا أحد يدافع عن الصديقة أو الزوجة، السابقة أو اللاحقة. فى الواقع، ولنسترجع المقولة الشهيرة لفيدرا Phédre (٣٠١، بيت ٢٦٩)، فإن الشر يأتى من أبعد من ذلك" (صفحة ٢٢). يظهر حادث اللوحة إلى لحظة الأزمة العميقة عند الرجال الثلاثة، أزمة منتصف العمر حيث يتساءل كل واحد عن المواقف الفاشلة فى الماضى. يتبين ل yvan أنه كان "مغشوشاً حتى سن الأربعين" وأن زواجه سيكون "فاشلاً جداً" (صفحة ٣٨). كان Serge يعتقد أنه سيعيش الحب الحقيقى مع لوحته الجديدة، ولكن الزوجة، والأطفال والأصدقاء يخرجونه من وحدته. مارك الرجل العلمى يرى تأكيداتة تخور ويصبح العالم على غير مقاسه وذوقه. لكل واحد طبعه، أزمته، نبرته البائسة، واللوحة التى يسحقها. Serge يفقد اتزانة، Marc ينهار yvan يبقى على الحافة. هكذا تتأكد ملحوظة سيسرون Cicéron على روابط أذواقه، الطباع والصدقة: "فروق الطباع تولد فروق الذوق، وهى بدورها، تباعد روابط الصداقة"^(١).

٤ - كتابة متأقفة

هذا الموضوع الخاص بالصدقة، هذا المثلث الخاص بالفموض تُسندهما أزمة مسرحية قوية جداً، وهى مستقلة بصورة كافية ومتماسكة لكى تكون سنداً ثابتاً لنصية توظيفية، منسوجة فى أسلوب، وهيئة فعالة درامياً. كل خاصية أسلوبية للنص الدرامى تكون متزايدة فى فاعليتها، حيث إنها تؤثر على مجمل المنطوق المشهدى وتنتشر فى كل البناء الدرامى. ينبغى إذن أن نربط دائماً التحليل الدرامى (من ١ إلى ٤) بالتحليل النصى (فى A و B)^(٢)، وأن نلاحظ أن الأثر

(١) شيشرون - L' amitié Arléa. 1991 P. 65

(٢) الرجوع إلى الشكل المقدم فى الفصل الأول

الحاسم الخاص بوضع الكلمة على الجودة الأسلوبية لهذه الكلمة. ما هو الوضع هنا؟

فى "فن" art، استقرار "ثلاثى القوائم" المسرحى ومثانة مثلث الأصدقاء، برغم رد الفعل المستمر الذى يهدد بأن يفتك به، يسمحان للحوارات والتبادلات الكلامية بين الثلاثة شركاء أن تنحصر فى الأساس، وأن تستخدم كثيراً المعانى الضمنية، وأن تنحصر الكلمة إلى الحد الأدنى لها من أجل تقييم الفن والحياة. النصية ليست موسيقى حجرة صغيرة، تعزف ألحان موزار Mozart أو غيره، ولكنها تبادل حى جداً فى إناء مغلق، محادثة إيقاعها منضبط حيث يكون كل صوت فيها معتمداً على الآخرين، سلسلة اتفاقات حتى المشهد الصامت للتضحية، مع طباقته النهائية وقراره الخاطىء.

إن تكوين الأصوات، على مستوى العمل كله كما فى النصية الصغيرة للغاية، يشبه تكوين "النزوة" فى الموسيقى Fugie. كل صوت له فيه مكانة، وسيطر فى لحظة على الآخرين قبل أن يختفى بدوره. الصوت السائد قادر على زيادة أو إنقاص حدته، وأن يرجع إلى الوراء، وأن يعاكس بنظام حجج الآخرين. لا تتوقف الكتابة عن التقدم فى اتجاه "النقطة" التى يحاول كل واحد بدوره أن يسجلها، بدون أن يتخطى نهائياً الآخرين أبداً. الكتابة تتجه إلى التطوُّق، أن تلعب بالحذف، القطع، للمونتاج. الأصدقاء يعرفون بعضهم بعضاً جيداً حتى أنهم يعبرون بالإحياء، ويمرون بلا عنان من الاتفاق إلى عدم الاتفاق. كلمتهم تكون مدوية، لأن كل واحد يريد أن يكون على حق ضد الآخرين، ومن هنا يأتى التعبير السريع، المركز، اللامع، الملئ بالفكر. هذه النصية لا تؤكد على الوجه الشعرى للدلالات، ولكن على فاعليتها العملية. لا يوجد تردد شاعرى، ولا عمق ميتافيزيقى، ولكن أناقة بارعة، كلاسيكية، لامعة، ذات ردود تفرقع مثل الردود

السريعة في مسرح البولفار Boulevard. هذه الكتابة "المتأنقة" يمكن أن تثير البعض، وأن تكون علاقة مسرح البولفار Lovleaved لا معة ولكن خاوية. وهي أيضاً وخصوصاً قناع يستخدمه المؤلف لكي يواجهنا خفية بالمسائل الخاصة بالجمال والفن، ولكن بدون إعطاء درس.

البناء في النزوة يُلاحظ بصفة خاصة في المقطع الأول بعد مقدمة Marc (١)، Serge و Marc يتناقشان، بعد لحظة توقف، من أجل إظهار رد فعل Serge (٢) ثم تمتد في موضوع متكرر يوسّع ويعيد المواقع المحسومة (٤). نفس الموضوع يعاد بالصوت الثاني (ردّ وردّ فعل). المونولوجان (٥ و ٦) اللذان يتبعان ذلك يعيدان تمامًا مونولوجات Serge، ثم مونولوجات Marc ويعلمان عن الموضوع المتكرر التالي، فيه الطلب من yvan أن يقوم بتحكيم الخلاف.

وبمواجهة الحوارات والأفكار الواردة في المونولوجات، تؤكد المسرحية على التناقض وتخلق تأثيراً متعدد الأصوات، مع مراعاة تضاد الحجج، أحياناً تعبيراً تعبيراً، مما يزيد من تأثير المحاكاة الخاصة بالهروب. هذا البناء مستعيراً (جزئياً، و فقط وفق تماثل، إلى حد ما، سقيم) للهروب، بناء يشبه بناء باخ Bach أو فريسكو بالدي Frescobaldi، يعطى للنصبة كما للفن المسرحي مظهر العمل المجرد. يمتد التجريد إذن إلى الحكمة، وإلى المشهد، وإلى التبادل الكلامي، وإلى تفصيل الردّ والكلمة.

التجريد ليس العلامة الأسلوبية الوحيدة لهذه الكتابة، ليس سوى وجهاً للعملة. الوجه الآخر، هو اللغة "مفرّعة"، تأثيرات المعاصرة للجمل، طرق الحديث والعراك الشائعة في التسعينيات. تأثير على طريقة كلير برتشار Claire Brétecher الذي يعطى الخطاب مذاقه الباريسي: مزيج من الخسة والحنان.

عمل اللغة، على عكس المظاهر، كبير للغاية. اللغة تكون نقية، ومخفضة إلى الأساس، إلى بعض كلمات هامة يتناقلها اللاعبون مثل كرات فى داخل المكان المغلق فى بلياردو الكلام. لم يعد يبقى، فى الشرح الكبير "بين رجال" (فى ١٦) إلا بعض الردود الاعتراضية، المشفرة والهدامة. "الحوار" ينتهى بمشهد صامت، حدث به توضيحية وبصورة رسمية يتم تحقيقها بحركات قليلة: القذف بالقلم، الكتابة، رسم ابتسامة، ضبط القبعة. الصمت، الأزمنة والتأثيرات المشهدية تغمر بالتدرج التبادلات الكلامية. لن يكون بعد ذلك حديث بين الأصدقاء، ثلاثة مونولوجات لا تهدى أبداً الموقف - يبدأ تواجد صعب ومغالط، "علاقات معقدة" (صفحة ٦٢).

إذا كان معجم النص متوافقاً إلى حد ما، يعتبر عن الطبقة الوسطى، فإن علاقة الشخصيات باللغة وموقفها تجاه المنطوق يختلف من حالة إلى أخرى. Serge يؤكد على سهولة فارغة إلى حد ما فى التعامل مع الكلمات. yvon يكون أحياناً ذكى اللسان ومتحمساً (صفحة ٣٣ - ٣٤، ٥٨، ٦١)، وأحياناً صامت ومرهق. الثلاثة حساسون جداً للمنطوق، لهم قابلية "للاتصال"، ألا يتحدثوا إلا عن صعوبة الكلام، ألا يرجعوا إلا لكلمة الآخر:

Serge: أريد أن أعرف ماذا تعنى بكلمة نفاية هذه "Celte merde" (صفحة ١١).

Marc: إلى من نتحدث؟ (صفحة ١١)

yvan: لا تتور. لماذا تتور؟ (صفحة ٥١)

Marc: تقول لى "اقرأ سيناك" Sénèque، وهذا قد يثيرنى. (صفحة ٢٨)

Marc: إنه من المضحك أن تقول الفنان. (صفحة ٣٠)

Marc: لماذا أنت متحفّز هكذا؟ (صفحة ٣١)

Serge: تقول ذلك بلهجة هازئة. (صفحة ٣٦)

Marc: الشر يأتي من هذا اليوم الذى نطقت فيه، بلا دعاية، وأنت تتحدث عن قطعة فنية، كلمة هدم (صفحة ٣٢).

Serge: عندما يمسك الأمر شخصيًا، مذاق الكلمات يصبح أكثر مرارة (صفحة ٤٨).

yvon: أحدثنا استخدم تعبير "مرحلة اختبار" (صفحة ٥٤) كل هذه الحالات تكشف الحساسية المفرطة فى طريقة كلام الآخر أكثر من الطريقة التى يمكن لكلماتنا أن تذهله. المعركة تأتى أيضاً من الصعوبة الحقيقية فى الحديث عن عمل فنى، خصوصاً إذا كانت مخيبة، وأكثر من ذلك من شبه الاستحالة النقل بالكلمات صلتنا بالآخر، ابتعادنا أو قريننا. فى الحالتين، الفن أو الحياة، الشكل الفنى أو الكلمات تبدو أنها تبعدنا عما كنّا نظن أن نكون فهمًا فوريًا ومُرضيًا ورابحًا.

٥ - المطابقة الأيديولوجية

والآن ماذا عن "فن" لا يوجد أى شكل غير عادى يمنع فهمًا فوريًا بالنسبة للقارئ؟ مرة واحدة يملك القارئ شعورًا بأنه فهم حجة المسرحية، وتبدو الخاتمة له سوداء إلى حد ما وفق ما يراه عن تنازلات ضرورية فى الحياة الاجتماعية.

إن جهاز الاستقبال متوافق تماماً مع جمهور المسرح منتظر الارشادات حتى المؤشرات موجهة له مباشرة (صفحة ٦١، ٦٢). أما عن الحكاية، فهي لها مطابقة سيكولوجية وأيديولوجية. كنّا نودّ أن تكون لدينا نفس جراءة وطاقة Serge، ولكن ردّ فعلنا مماثل لردّ فعل Marc: معنا لا يتم هذا التصرف! وأخيراً، نحن نخشع، وليس أمامنا غير ذلك، في الوضع الوسطى مثل yvan، الذي يمسنّا بضعفه الإنساني. ونصيح هكذا أنصار "فن متوسط"، بين شطّات فن شرعى يفوقنا وتسهيلات فن شعبى تخطيناه. ^(١)

تلك هي الطريقة التي نستقبل بها المسرحية. هي تبدو لنا مغايرة لفن المسرح الخاص بـ كولتاس koltes ولا جارس Lagarce وساروت Sarraute. ولا تشبه أيضاً مسرح البولفار Boulevard. مسرحية "متوسطة" إذن، حيث إننا مستعدون لقبول بعض التجارب أمثال هذه الأقواس التي تحطم الإيجاء محاكاة الحوار، على ألا تقسد القصة وتكرر متعة القارئ "المتوسط" والساذج. باستخدام فضائل بورديو Bourdieu، يمكن أن نرى عمل ريزا Reza كالنسخة "المتوسطة" أو حتى "الشعبية" لكتابة ناتالى ساروت Nathalie Sarraute مثلاً، تهتم ريزا Reza بالنبرات المتسامحة التي تكشف عن موقف المتحدث، هي تكشف عن اللغة العامية الخاوية للخطابات عن الفن، ولكن على عكس ناتالى ساروت Nathalie Sarraute، هي تستغل بدعابة العواقب الخاصة بالفن المسرحي، والخاصة بالموضوعات، والأيديولوجيات لهذه الخلافات عن الفن، وتستخدم شكلاً درامياً معروفاً، لا يرهب المستخدم. بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك فتعطى لنفسها رفاهية هدم الشكل، انخاص بالبولفار Boulevard وتعطى منه نسخة بها محاكاة وسخرية، وفي نفس الوقت بارعة جداً. هذا من تقاليد البولفار

(١) بيير بورديو pierre Bourdieu: باريس، دار نشر Minuit، ١٩٧٩، صفحة ١٤ - ١٦ .
La distinction - Paris. Minuit. 1949

Boulevard نفسه والأوبريت Opérette أن تتم محاكاة ذاتية والخروج منها أكثر قوة.

وهذا الخليط من البولفار Boulevard والريادة، من اللهو والقلق الميتافيزيقي، من الثقافة وعكسها، هذا الخليط يربك النقد ويؤكد على استقبال المسرحية مهما كانت البلاد، خصوصاً في فرنسا حيث نحن معتادون على تفرقة الأنواع، السجلات والأساليب، حيث لا يجب الفن الشرعى أن يسير مع الفن الهابط، متوسطاً كان أو شعبياً. لقد أخذ على ياسمين ريزا Yasmina Reza نقدها اللاذع عن التصوير المعاصر^(١). لم نتوقف على المسألة الأيديولوجية للشكل المستخدم: بولفار Boulevard الريادي، أو ريادة خاصة بالبولفار Boulevard، ما بعد الحداثة، ثم توفيقها لذوق الحاضر: شكوكية، لا سياسة، نقد المثقفين. فهي نتجز في تقاليد البولفار Boulevard الذكي وهجاء المثقفين أمثال جان آنوى yean Anouilh، فرنسواز دوران Frengoise Dorin أو إريك إيمانويل شميث Eric Emmanuel Schmitt.

(١) تقول فاييان پاسكو Fabienne Pascaud في Telerama، ١٦ نوفمبر عام ١٩٩٤ صفحة ٩٣، "لم تمزج وتثير الضحك حول لوحة معاصرة هي في الحقيقة جميلة ومستوحاة بوضوح من الرسام مارتان باريه Martin Barré عن بحثه شبه الميتافيزيقي للون الأبيض؟ حتى لو كانت نهاية المسرحية تبدو في صالح العمل، سنكون قد انتقدنا بسخرية طوال العرض "اختلافها الواضح"، سنكون قد قدمنا كاريكاتيراً لسوق الفن، ومجمعي اللوحات، إلخ. خليط مشؤوس ذو آثار خطيرة: الإشارة إلى فن "هابط" ليست بالبعيدة". هذه الجملة مأخوذة من المقال الرائع Ondrea Grute Die Kunst der yorgoret zimmermonng

Männerfreundschoft. yosmine Regas art" Tkeater - prolen

في دار نشر Daedelus Verlag, Munster, ٢٠٠١.

إذا كانت المسرحية قد لاقت هذا النجاح الكبير فى العالم كله (أو على الأقل فى أوروبا وفى الولايات المتحدة، وفى أمريكا اللاتينية)، هذا لأنها عرفت كيف تمس المشاهد فى نقطة حساسة: صعوبة الحكم على الفن المعاصر. حتى لو أن المتفرج المتوسط (٩٥٪ من جمهور ريزا Reza، بالتأكيد) قد وجد أن لوحة Antrios ليست "فنًا"، فإنه لن يجرؤ بالتأكيد أن يقول ذلك، خشية أن يؤخذ على أنه فظ رجعى، مأخوذ تمثيلية الثقافة^(١). إذا ما نقلنا، من جهة أخرى، الجدل الجمالى على مستوى العلاقات الشخصية (حب، صداقة، وضع اجتماعى)، فإن فن *art* تصبح مسرحية عن فن الصداقة وتثير لدى المشاهد المتوسط قلقاً أكبر: هل سأفقد أصدقائى، زوجى أو زوجتى من أجل خطأ فى الذوق؟ المطابقة تحدث هكذا للمرة الثانية، وعلى مستوى أعمق بكثير. إنها كل هوية الإنسان المطروحة. والجملة المزخرفة للمحلل النفسى للمسرحية (فينكلزون Finkelgohn)، وهى غامضة كما يبدو، ربما تكون هى النظرية التى تسند هذه الحكاية: "إذا كنت أنا لأنى أنا، وإذا كنت أنت لأنك أنت، أنا أنا وأنت أنت. وعلى العكس، إذا كنت أنا لأنك أنت، وإذا كنت أنت لأنى أنا، إذن أنا لست أنا وأنت لست أنت..." صفحة ٤٤ .

إن مسرحية ياسمينا ريزا Yasmina Reza، التى لا نعلم، بسبب الهالين المزدوجين، إذا كانت "فنًا" أو خنزيرًا، تشبه إذن، إلى حد كبير، هذا الأبيض أحادى اللون للوحة لـ Antrios التى تواجه الشخصيات والمشاهدين.

إنها مساحة عرض مثالية لرغباتنا وأحلامنا: لوحة سحرية، نستطيع أن نستقبل عليها أفكارنا الأكثر تلويها أو الأكثر سواداً.

(١) ميشيل شنايدر Michel Schneider، La Comédie De la la culture،

باريس ١٩٩٣ . تمثيلية الثقافة 1993 Paris - le Seuil.

تجريد الشخصيات (الذى لا يستبعد ثراءها الهجائى) من الحكاية الدائرية، من اللغة (التي تحتفظ مع ذلك بأشكال اللغة العامية السائدة) يمكن شرحها تماماً وسيقوم الممثلون والإخراج فى معاصرتها وفق المحتوى الثقافى والجغرافى.

الممثلون - وهذه هى الحال بالنسبة لـ P. ardit و P. Vanech ، F. Lwchini - مدعوون لملا هذا الشكل الخاوى بحركاتهم وقفشاتهم. لا يستطيع الإخراج أبداً أن يقترح خطاباً مشهدياً يفاير الموضوعات الضمنية للمسرحية، يكفيه أن يقرر تلوين الأنماط البشرية باستخدام على أكثر تقدير أجسادهم وفقاً لاستخدامات الكوميديا الخفيفة. سوف نعجب بالطريقة التي كتبت بها ريزا Reza للممثلين والمسرح، أو سنندم على أن النص لا يحتمل، إخراجاً نقدياً إلا إذا اختفى، لأنه مشبع بالمعاني ومتأكد من فعله. على كل حال، العمل هو أحد أهم نجاحات الفن المسرحى والمشهدى لأن مؤلفته قد استندت علي قواعد قوية وبسيطة، ووضعت جمهور الضاحكين بجانبها وقد كان تحت تصرفها ممثلون يعوضون أنيميا التجريد بحيوية الأداء الخاص بكبار الممثلين.

تمرينات تحضيرية

١- المثلث، المربع، الدائرة: يجرب الممثلون، ثلاثة أشكال، مع اقتراح على التوالى عدم استقلالية المثلث، إغلاق المربع وإعادة الدائرة. أظهر كيف أن كل تغيير فى المواقع ينطبع على الآخرين. تخيل التنقلات والحركات المستوحاة من هذه الأشكال.

٢- الحركة النمطية:

وفقاً للازمات الكلام، ومواقف المنطوق الخاصة بكل شخصية، ابحث لكل شخصية عن حركة نمطية، تحدد وضعها الاجتماعى، حركة نفسية. اقتراح،

مستوحى من الكوميديا دل آرت Commedia dell' arte ، مزاج ماجن خاص بكل شخصية.

٣- لعبة البورترية الصينى:

قم بأداء مشهد مع تخيل أن الشخصيات حيوانات، لوحات، زهور، أشياء ألوان، أنماط سيارات، إلخ. حاور هؤلاء الشركاء من وجهة نظر البورترية.

٤- الرسّام ولوحته:

يستخدم ممثل أجسام وصور شركاءه من أجل رسم لوحة. هو يغيّر كثيرًا الوضع والإضاءة وشكل الأجسام بداخل اللوحة والتي يقرّر أن يصنع لها إطارًا.

الفصل التاسع

جان لوك لاجارس

jean - Luc Lagarce

كنت فى منزلى منتظرًا سقوط المطر

*J'étais dans ma maison et J'attendais que
La Pluie Vienne*

أو الرقصة البطيئة لنساء حول سرير شاب نائم

جان لوك لاجارس Jean - Luc Lagarce مؤلف اختفى مبكرًا. تمامًا مثل بارنار -مارى كولتاس Bernoard - Marie Koltés. وهو أحد أبرز المؤلفين المسرحيين الذين لا قوا تقديرًا، حظيت مسرحياته بنسبة عرض كبيرة حتى اليوم. وقد ابتدع - مثل كولتاس Koltés - طريقة مختلفة للكتابة للمسرح. إذا كانت معرفة السيرة الذاتية للمؤلف، في رأينا، ليست ضرورة لفهم أعماله، فإن فى هذه حالة بالتحديد، من المهم أن نعرف أنه توفى متأثرًا بمرض الإيدز Sida (نقص المناعة)، عن عمر يناهز السابعة والثلاثين. شخصية الشاب فى مسرحية كنت فى منزلى^(١)، وشخصية لويس Louis فى "البلد البعيد" Le Pays Lointain تلقيان نفس المصير، حتى ولو لم تتم تسمية المرض أبدًا.

(١) جان لوك لاجارس Jean - Luc Lagarce: كنت فى منزلى أنتظر سقوط المطر، باريس، Tapusrit رقم ٨١، المسرح المفتوح، عام ١٩٩٥. المسرحية (عام ١٩٩٧) والأعمال الكاملة (عام ١٩٩٩) الخاصة بـ لاجارس Logarce نشرها أيضًا فى دار نشرت Les Solitaires Intermestifs Besancon

أليس هذا سبب آخر لاحترام إرادة الكاتب فى عدم الاستفاضة فى الشرح
ولكى نهتم بتحليل مسرحياته فى حد ذاتها؟

إن شرح كل نص آخر، أو مسرحية أو عرض أو ملحق مصاحب للنص المطلوب
يؤدى فى الحقيقة إلى نقل حدود العمل الأدبى. وهكذا فإن الموجز الذى يقدمه
لاجارس Lagarce فى نهاية المسرحية يتضمن معلومات قيمة. ولو كان يؤكد
بعض الحدس لدى القارئ، فهو لا يضيف إلى فهم الفن المسرحى والنصية، وهو
لا يعطى أى مفتاح فهم للقراءة، هو فقط يعطينا إطار الفهم. بالتأكيد "المؤلف" له
موقع "متعالى" إلى حد ما من كل ذلك. ولكنه فى الواقع أيضاً - مثل قريناته
الخمسة النسائية "يكرّر مراراً" نفس الأفكار، وأكثر من غيره يكون مأخوذاً فى
عمله الأدبى، غير قادر على الخروج منه لإيجاد وضع قوى يضمن مصداقية
كلمته كمبدع. ولذلك لن نأخذ هذا الموجز (وهو لا يشبه أبداً ملخص فيلم!)
ككلمة إنجيل وسنضيفه إلى الملف العام، مع استمرار تجنب الإجابات الجاهزة.
فلننّبّق فى العمل الأدبى، فلننّبّق للعمل الأدبى.

ولكن المهمة ليست بيسيرة، لأنه للوهلة الأولى الموضوع العام وهو الانتظار
يبدو العنصر الوحيد الذى يمكن رسده: كل امرأة يمكن أن تنطق الجملة الأولى
للمرأة الأكبر سناً: كنت فى منزلى أنتظر سقوط المطر". وعلى القارئ أن يفهم
الصورة بطريقة مصورة. أما عن معرفة إذا كان الشاب ينام أو يحتضر، فإن
القارئ يكون فى نفس الشك وعدم المعرفة مثله مثل النساء الخمس، ولو أنه
يميل أكثر إلى الشك فى أنه لن يستيقظ، وأن النساء الخمس سيبقيّن إلى النهاية
فى "انتظار أن يستيقظ ويرجع إلينا، أن يفتح عينيه ويحدثنا ويحكى قصة
سفره..." (صفحة ١٩).

لن يعرف القارئ أبداً قصة سفر هذا الشاب، ولكن على الأكثر ستستوعب فكرة انتظار النساء وستصبح جملة العنوان هي اللازمة التي تلخص نقطة البداية وكل سير المسرحية. نفس موقف البداية موجود في الوصول، كما لو كان لم يحدث ولن يحدث شئ:

"أو الثلاثة أيضاً، ينتظرون على باب البيت، وهن الثلاثة لا يعرفن شيئاً، دون أن يفترقن..." (صفحة ٦٠). ولا تفعل المسرحية سوى التنوع، والشرح واستكمال هذا الموقف، بدون خروج أى عمل للانتظار كما يحدث فى "دراما سكونية" لميترلنك Maeterlinck. عندئذ يصبح مفهوم الفن المسرحى، كمنظريّة للعمل الدرامى، يصبح إشكاليّاً، هذا لأن المسرحية لا تقدم سلسلة أفعال، ولكن مواقف كلها نابعة من جملة العنوان السحرية. المتحدثات لا يقدمن سوى بالوصف، بطريقة ملحمة، بيانيّة وتكرارية، لحالات (كنت"، "كنت أنتظر" إلخ). لم يُعد تحليل الفن المسرحى الكلاسيكى المركّز على الحكاية و الحبكة والفعل والشخصيات، ممكناً، إلا لإدخال المسرحية فى فصائل تحاول أن تتعدها، إن الفن فى الواقع المسرحى يذوب فى النصية: يصعب التمييز الآن بين الفعل، والصراع، والحبكة، والحكاية، والمكان الزمان، كما لو كانت هذه الفصائل تفقد، فى هذا النمط من الكتابة، كل قوام، أو على الأقل تعيد تكوينها وتعيد صياغتها بتعبيرات أخرى.

سندرس إذن وتباعاً تحلّل هذا الفن المسرحى (١)، الميكانيزمات الوسيطة (٢)، وهى درامية ونصية فى آن واحد بالنسبة للممثلين، الأشكال النصية وأنماط الكلمة، كلها عناصر تقوم بالربط مع تقدم الكتابة (٣).

(١) - فن مسرحي محلل

إن مفاهيم الفن المسرحي الكلاسيكي متغيرة إلى حد كبير، لدرجة عدم التعرف عليها أحياناً.

الفعل

هو لا يتقدم بطريقة دائمة ومتصلة، ولكن على موجات متتالية، مثل المدّ الصاعد فى البخار. الأمر ليس أحداثاً مرئية أفعالاً جسدية أو مشهدية، ولكن تغييرات على نفس الموقف: موقف الانتظار. لا يعرف هذا الموقف أى تطور، هى تعيد نفس التيمات ونفس التعبيرات. بالإضافة إلى ذلك، فإن المتحدثات لديهن - ويعطين - الانطباع بالقيام بدورهن وتنفيذ توليفة للمرة الألف، وإنهن يقمن بإعادة مستمرة، وتستعرض كل واحدة أمام الأخريات، ويألفن فى الأداء، حتى يصبن الموقف بهستريات. وهذه أيضاً طريقة لأداء سيناريو خاص بالبشرية عامة، حكمة حول علاقات الرجال والنساء.

الصراع

لا يوجد صراع مرئى على المسرح بين الشخصيات. لا يظهر الشاب أبداً بشخصه، حتى أنه من الممكن الشك فى عودته، وفى رغبته فى الحكى، وفى وجوده. لا يوجد أيضاً نزاع مفتوح بين النساء، ولكن منافسة لاجتذاب انتباه الشاب والتأكد من حبه. نجد سلسلة من التأكيدات، من الإثباتات تأتى من خمسة أصوات، يكون غالباً من الصعب تمييزها، نجد ذلك أكثر من وجود أفعال وحجج فى نزاع الحوارات ليست حقيقية، كل واحدة تسترسل فى فكرتها من ردّ أو من مشهد إلى آخر. النزاع الدرامى يحلّ مكانه اللغز الذى تضعه المسرحية أمام القارئ: من هو الشخص المنتظر؟ ماذا يمثل؟ هل هو موجود؟ هل نحن المقصودون؟

الدرامية

والأمر كذلك بالنسبة للحبكة بمعنى سلسلة منطقية أو زمنية متصلة من الموضوعات، عقدة تضيق ثم تتفرج، مشاهد تؤدي إلى قرار أو خاتمة، حتى مؤقتة. المقاطع الأثنا عشر، التي تفصلها نقاط وقوف بين قوسين، هي أقرب إلى أمواج، نبضات، دفعات، طلاقات تؤديها في كل مرة شخصية جديدة. لا يوجد توقف واضح بين المقاطع، ولكن تكملة فقط، كما لو كان قد تم حذف، في هذه الأقواس، قطعة من النص أو تم حذف الوصلة بين الفقرات.

تعيد الموجات الأثنا عشر المتتالية نفس الموقف الأساسى ولكن إحدى النساء الخمس، تاركة لإحداهن الحرية في عرض وجهة نظرها.

الموجة ١- (صفحة ٢١): أكبر النساء تعلن - في مونولوج طويل - وصول الشقيق، بعد سنوات انتظار.

الموجة ٢- (صفحة ١٤): الأم والمرأة الأكبر سنًا تسردان إقامته وتستعدان لسماع قصته.

الموجة ٣- (صفحة ٢٠): الأخت الثانية والأكبر سنًا تتقلان دهشة الشقيق، خصوصًا عند رؤية الثوب الأحمر لزمن سابق.

الموجة ٤- (صفحة ٢٤): الأخت الصغرى والثانية تسردان انهيار الشقيق.

الموجة ٥- (صفحة ٢٦): تلام الأم لرغبتها في الاحتفاظ بالثوب لنفسها.

الموجة ٦- (صفحة ٢٨): الأخت الثانية تتباهى بأن كان لها "رجال".

الموجة -٧- (صفحة ٣٣): الأخت الصغرى والكبرى والأم تحكين قصة رحيل الشاب، وقد طرده والده، وتتهمنه بتركه لهن.

الموجة -٨- (صفحة ٤١): تواصل النساء الخمس توجيه اللوم له، وترفضن الصفح عنه.

الموجة -٩- (صفحة ٤٥): لم ينسين له أبداً أنه لم يصطحبهن معه.

الموجة -١٠- (صفحة ٤٨): الأخت الكبرى تعيدهن إلى الحاضر وتتباأنهن سيشعرن دائماً بالذنب.

الموجة -١١- (صفحة ٥٣): الأخت الكبرى تعلن رفضها للحب والرغبة في مونولوج طويل جداً.

الموجة -١٢- (صفحة ٥٨): فى حركة أخيرة تقفيلية، تعلن النساء بأنهن سيبقين فى الانتظار. الأم لديها الأمل أن ابنها مازال على قيد الحياة.

إن تدرج هذه المسرحية ليس درامياً، ولكنه موسيقى و متموج. الموجات ليست قطع دومينو، ولكن الموجات تحرك بلا توقف السائل دون تغيير كميته أو مضمونه: تتم إعادة دائمة لنفس التعبيرات، تتغير فقط كثافة وتقدم موجة الفقر، ولا يمكن رؤية المدّ الصاعد الذى يحمل الشخصيات على نفس الموجة ويتركها فى نفس الانتظار.

الحكاية

قد تبدو طريقة الحكى غريبة، ولكن المضمون بسيط. ويكون للقصة قليل من المعنى إذا لم نطرح فى الحال مسألة اللاوعى، من أجل قراءة ما يرمز له وحجمه المختبئ.

يمكن فهم الحكاية الرمزية من الشكاوى المتكررة للنساء: غادر الشاب المنزل، مطروداً من الأب لسبب مجهول، مرتبطاً في الغالب برفضه الانصياع للقيم الأسرية. ستنتظر النساء "عودته حتى آخر الزمان" كما تقول الأغنية. وعندما يعود، شاعراً أن نهايته قد قُربت، لا يحكى سفره ولا يخلصهن من انتظارهن الأبدى، ولكنه يعود ليموت بينهن كما لو كان يريد أن يثبت مرة أخرى شيئاً يصيبهن بالألم، لأن ذلك سيجعلهن تتألمن". (صفحة ٤١) وعند رحيل الرجل، تتوقف الحياة وتموت النساء من كثرة الانتظار.

إذا كان من الممكن استخلاص القصة الخفية أو اللاشعورية، من هذه الأفعال الرمزية، سيمكننا البحث عن الأسباب العميقة لهذا الانتظار المُحبط. الشاب - الفنان، المُهمش، المتمرد، الشاذ، غير المرغوب فيه، الذى يقول لا - رَحَلَ، وتوقفت الحياة. هل سيعود أخيراً ليشرح موقفه، من أجل أن يُصْفَح عنه، من أجل اتهام الآخرين، والتهكم من فشلهم وانتظارهم؟ هكذا يترك الرجال النساء وحيدات، "سيموت الجنسَان كل واحد بجهته". (فينى Vigny). ينزوى الرجال فى حجراتهم أو فى أجسادهم. يموتون من عدوى، والنساء ينقصن الحنان ولكن أين تدور القصة؟

مكان، زمان وكرونوتوب: الزمكانية

إن مكانهم محدود: "عتبة الباب" (صفحة ١٢)، "الدرجات الثلاث" (صفحة ٢٢). "المدخل" (صفحة ٢٣)، فى خارج الداخل أوفى داخل الخارج. المدخل خط وهمى يقوم بدور الفاصل، ولكن أيضاً يربط بين المكان والزمان، للمكان كما للزمان.

يشعر المتفرج بالزمان كما تشعر به الشخصية حدسيًا، لأنه مضغوط بين الماضي والإعلان عن القدوم أو الموت. تبدو المسرحية تكبيرًا لهذه اللحظة، حيث تكون قوانين الكون خارج الخدمة مؤقتًا.

الأفعال في جمل النساء الخمس تتضمن تغييرات عديدة في الأزمنة، خصوصًا الماضي، الحاضر، المستقبل، الماضي البعيد، إلخ.

هذه الأزمنة الخمس تتواجد أحيانًا في جملة واحدة أو فقرة، وتترجم هكذا تغييرات المظهر، والسرعة الخاصة بعالم مرجعي بصورة واضحة. وهذا مقطع نمطى لذلك:

- "كنت أنتظر" ... (صفحة ١١): كل الأفعال في الماضي من أجل الإشارة إلى الفعل المتكرر، وهذا موجود في المسرحية كلها.

- "رايته" (صفحة ١٢) الفعل الماضي، زمن السرد، يستخدم في حكي حدث مفاجئ وهام.

- "وصلته سيارة" (صفحة ١٢): يستخدم الحاضر لإقناع المستمع أن الموضوع خاص بفعل حقيقي، لا يمكن إنكاره. ولهذا هو قصير المدة، يأتي بطريقة، إلى حد ما، مقصودة. ("وصلته سيارة بسير (...) انظر إليه..." (صفحة ١٢). يبدو للمتلقيات أن المشهد يدور فعلاً أمامهن، وأنه ليس حلمًا أو خيالاً.

- "وضعت في حجرته" (صفحة ١٤): سرد الفعل الحى و الحادث لتوه، يستخدم فيه الفعل الماضي، زمن السرد الذى يصبوا إلى الحقيقة.

- "سأقضى وقتى كله فى الانتظار" (صفحة ٢٠): زمن المستقبل يعلن عن أحداث آتية، تعلن الأم، بداية، أن انتظارها سيدوم إلى ما لا نهاية.

ماضى متكررًا، مستقبل مَلْفَى، حاضر هزيل يضغط عليه الماضى والمستقبل:

هذا هو المقطع الزمنى النمطى، عتبة إدراك حَسَى ضيق للغاية: فترة زمنية قصيرة، مسافة صغيرة للغاية بين استعادة الماضى والإعلان عن الموت.

يأخذ الكرونوتوب شكل المدخل، لو كان زمنيًا أو مكانيًا، فى هذا العالم الخاص بالانتظار. لقد خطا الشاب لتوه العتبة فى الاتجاه الآخر، من الخارج إلى الداخل، من العالم الخارجى إلى الأصل. هذا الاتجاه الممنوع، هذه العودة إلى الماضى لا يمكن أن تأتى إلا بالحداد. هذا الحداد على العتبة هو المكان المخصص لنساء قدرهن الانتظار اللانهائى، فى مكان من الماضى البعيد ومستقبل غير مضمون.

إن كرونوتوب العتبة (مدخل البيت) يشرح لنا كيف أن فى هذا الفن المسرحى - وكما سنرى - فى هذه الكتابة، المكان يتحول إلى زمان وبالعكس. هذا المكان - الزمان الذى ينحصر فى المدخل، إلى نقطة صغيرة للغاية. من هنا ولأن لا يتواجد إلا ليكون منطوقًا بصوت إنسانى، تأكيدًا على التواجد فى فعل نطق الكلمات. ولكن قبل دراسة هذه المكيانزمات متناهية الصغر للنصية، من المهم أن نستكمل دراسة هذا "الفن المسرحى والنصية: الممثلون، الأشكال النصية و أنماط الكلمة.

٢ - من الممثلين إلى الأشكال النصية

الشخصيات

نظرًا للمراجعة الشاملة للفصائل الدرامية، فلا عجب أن تكون الشخصيات خاضعة أيضًا إلى تحوّل عميق. إنهم ليسوا أفرادًا ذوى قيم محددة جيدًا ولاهم

تقليد لأشخاص حقيقيين (من سن الثامنة عشرة إلى الرابعة والعشرين، على سبيل المثال). هم يكونون شكلاً جماعياً، المرأة التى تنتظر، مرسومة و موزعة على شكل خمسة تغييرات (الأم، الجدة والشقيقات) خمس نساء ذات أعمار مختلفة، لكنهن كلهن مرتبطات بالشاب برباط عائلى قوى، خمس "أنا" لنساء يعبرن عن ذاتهن بنفس وضع الخطاب: J'étais مضاد لـ il vient (صفحة ١٢).

التشابهات أكبر من الفروق، النساء الخمس يكون كنلة فى مواجهة المركز الخاوى، الشاب العائد (من كل شىء)، موضوع فى قلب المنزل نائماً أو مُحْتَضِراً. هن يخنفنه من كثرة الدوران حوله، ومراعاته، والقلق عليه، وإعادة الحكايات الخاصة بهن، وبلومهن له، وبحراسته.

هذا الكورس المكوّن من الندّابات يبدو منقولاً من "الثلاث شقيقات Trois Tchékov لتشيكوف Fehékhov. الشقيقة الكبرى، حريصة دائماً على المجموعة ووحدها، تشبه أولجا Olga، المدرّسة. الشقيقة الثانية، العاشقة والمغرية بفستانها الأحمر، تعيد دور ماشا Mocha، بينما الصغيرة، مثل إيرينا Yrina، مصممة على الرحيل وإعادة حياتها ولكن تبقى فى النهاية فى المنزل. تنضم صورة الأكبر سنّاً للشقيقات الثلاث، جدّة أو مربية فى المسرحية الروسية، وهكذا بالنسبة للأم، الغائبة من الدراما التشيكوفية. الأخ الأصغر يشبه كثيراً آندري Andrei المحاصر، الذى تخنقه أيضاً ثلاث شقيقات عنيفات الطبع. فى وسط هذا الخماسى النسائى، هذا الثلاثى من الشقيقات، يحتل الشاب المسكين وضعاً حيويّاً، ولكنه خاوى. كل الأحاديث تدور حوله، ولكن لا يرى ولا يسمع أبداً. أيّمكن أن يكون موضوع رغباتهن فقط؟ لقد عاد الشاب فقط ليموت بعد احتلاله مكان المتوفى وكونه الوريث الذكورى الوحيد، وكان آملاً فى حياة أفضل، منهم بالرحيل ثم العودة، بدون حتى أن يحكى "قصة سفره" (صفحة ١٩)، بدون أن يجيء للنساء بالمطر الغزير الذى كن فى انتظاره.

لا يتم تعريف الشخصيات من منطلق طبيعة سيكولوجية وفردية، ولكن من مكانها فى مجموعة أشكال مأساوية تحمل القليل من سمات الفرد. الأب، غائب ورهيب، هو مثيل للقانون الجامد. عند تركه للمنزل، أثبت الشاب ثقة، عجرفة متناهية دفع لها الثمن من حياته. الشقيقة الصغرى هى أنتيجون Antigone متمردة وغير خاضعة لمصيرها. أكبرهن سناً هى طريق الحكمة والحقيقة، رفض "التحضير" (صفحة ٤٦). وهكذا تبدو الأشكال تتحضر لاستكمال مأسوى للحياة، لتصلب أو لتزل من الصليب، وهى تقوم بأداء رقصى وتغيرات صمءاء فى المنزل العائلى (صفحة ٦٤). أشكال من وظيفة مأساوية، مأخوذة فى شبكات من "الأشكال النصية"^(١) فى تبادلات من الكلمات والأفعال.

أشكال نصية

ولا أى فصيلة درامية معتادة - هجوم، دفاع، رد، مبارزة^(٢) تنطبق على تبادلات المتحدثات، لأنهن لسن مقدمات على مشادة، ولكن على كلمة جماعية، حركة نحو الآخر، حتى ولو كانت غير ممكنة، البحث الجماعى عن اتفاق مع المجموعة. هذا الشكل "للحركة نحو"^(٣) هو شكل سرد بصيغة أنا، سرد يهدف إلى إعادة تكوين الماضى البعيد (الرحيل) أو الحديث (العودة)، سرد هو جهر بالعقيدة الدينية^(٤)، التى تظهر فى اقتناع ذاتى ونبوءة.

(١) ميشيل فينافر: Arles - Actes - Sud, L'écriture Dramatique: Michel Vinaver.

(٢) ١٩٩٣، صفحة ٩٠١. Ecritures dramatiques. Sud

(٣) نفس العمل، صفحة ٩٠٢.

(٤) نفس العمل، صفحة ٩٠٢.

(٥) نفس العمل، صفحة ٩٠٢.

هذه الحركة الجماعية نحو الآخر تكوّن كورسًا، حتى لو كان غير موضح ذلك فى النص. حقيقى أن كل واحدة تتكلم بدورها فى انفعال تعبيرى شخصى، ولكن خطابها لا يختلف كثيرًا عن خطاب الأخريات، خطاب فى نفس الاتجاه وتذوب فروق السن أو الطبع لصالح التأثير الإجمالى.

تقدم الحركات المتوازية بحدث بالتركرار، مع شىء من التدرج حتى المشهد الأخير. وعندئذ، فى قلب كورس (معادل لكورس المشهد الأخير لمسرحية "الشقيقات الثلاث" Trois Soeurs)، تتواجد النساء الثلاث "على عتبة المنزل، ينتظرن، الثلاثة، لا يعلمن شيئًا، هناك، دون أن ينفصلن" (صفحة ٦٠).

هذه الأشكال النصية تؤدى فى النهاية إلى شكل الكورس، محيطًا بالمسرحية. هذا الشكل يعبر عن نفسه عن طريق الكلمة المكررة دائمًا، إذا ما تم تحليله فى حجمه النصى المتناهى فى صفرة.

التركرار الدائم للكلمات

إن التكرار الدائم نفسى، واعى، لا شعورى. يظهر فى تكرار نفس الجملة، وموقف معادل. ولكن إذا كانت نفس التعبيرات تتم إعادتها بشكل دائم، فهى أيضًا متغيرة بدقة شديدة، مما يعطى الانطباع بعودة دائمة مع تغييرات طفيفة. وكما يحدث فى Variations Goldberg للموسيقى باخ Bach، و Bolero لرافيل Ravel أو الموسيقى المتكررة لجيل بلاس Gil Blas، المستمع لا يقدر على حفظ التفصيل، ولكنه يدرك أن كل شىء يتقدم، برغم الشواهد والتكرار.

ويبدو التكرار الدائم آلة لإنتاج الرغبة، والحنين، والذكرى وفقاً لبرنامج سردي بسيط ومتكرر" (١) كنت في المنزل و أنتظر (٢) عاد ويحتضر أو ينام، (٣) سنبقى وسننتظر. كل واحدة من المتحدثات تعيد وتغير هذا البرنامج وفق شبكة من التكرارات الواخزة، من الاستدعاءات، ومن الإشارات. يتحدد بداخل النص نظام داخلي يُرجع كل جديدة للأشكال السابقة والقادمة. ليس المقصود بذلك نصية ذاتية ولا ما هو متغير في النص لأن الإعادات ليست مشيرة إلى الميكانيكيات النصية، لنسيج النص، هي تشير إلى موقف المنطوق الخاص بشخصيات الراوية الخمس.

هذا الموقف المشترك ليس إلا الصوت الغنائي للمسرحية. الذي يجب تمييزه بعناية من الصوت الفردي للشخصيات. يتجه هذا الصوت الغنائي للانسلاخ من الموقف الدرامي والمشهد ليصبح مستقلاً، ليجسد ما هو عادة ممنوعاً في الكتابة الدرامية: أنا المؤلف.

إن الأشكال النصية وأنماط الكلام تكشف عن البناء الدرامي للمسرحية، عن هيكلها وعن اتجاهها. أما النص الدرامي، فهو يتجه إلى أن يتفكك، وأن يفقد كل شكل بالتحرك إلى أن يكون تكراراً أدياً، شيئاً كالتعزيم. يبقى أن نمر بالمستوى الأكثر تحركاً، والأكثر حساسية في هذا الفن المسرحي، وهو مستوى النصية. هذا لأن النص، في خطابه و في أسلوبه، يصبح مادة ذات معنى، ولكن إلى شكل شعري للمعنى، خصوصاً مع ظواهر "التسقيف"، والإيقاع، والأدبية والمسرحية.

٣ - تقدّم الكتابة

التسقيف

الجملة طويلة جداً. هي "وتستمر" أحياناً ثلاث أو أربع صفحات. حتي لو كانت النقاط تشير إلى حدود أو نقاط المرور، فهي تمتد بطول كبير جداً ولا تنتهي إلا إذا ما توقفت مؤقتاً ظاهرة التكرار - الإعادة - التغيير.

يوجد تسقيف عندما تعاد فقرة من النص، كل تقدّم جديد يركز على معطيات سابقة ويصبح بالتالي ركيزة للإضافات القادمة، مثل سقف من ألواح:

الماء (الجملة) تجرى من لوح إلى آخر، بلا توقف، والسقف (المشهد) يستقبل كل هذا الماء قبل أن يسقط مرة واحدة، مغيّراً الاتجاه والإيقاع، محدثاً مفاجأة القرار بعد انتظار طويل وتراكم، "ليسقط المطر" بعد ذلك، حتى يتم تحريرنا من الانتظار والجفاف.

فلنرى بداية المسرحية: يتشكّل التسقيف مثل موجة لا نهائية مكوّنة من موجات أكثر قصرًا ويعطى مجملها انطباعًا بحركة متموجة:

كنت في المنزل وكنت أنتظر (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر إلى السماء (...)

كنت أنظر (...)

كنت هنا (...)

كنت هنا، واقفًا، وكنت أنتظر (...)

كنت أنتظر (...)

ألم أكن دائم الانتظار؟

كنت أنظر إلى الطريق وكنت أفكر (...)

كنت أفكر في ذلك (...)

وكنت أفكر في اليوم المحدد (...)

كنت أنتظر المطر، كنت أتمنى (...)

كنت أنتظر.... أنتظرت دائمًا، كنت أنتظر ورايته".

المعلومة الصحيحة (رأيتُهُ)، تظهر فجأة، وقد تم حملها بالقوة (صفحة ١١ - ١٣) بواسطة الموجة المتناهية ذات التموّجات العريضة والأفعال فى الزمن الماضى، ويعتبر ظهورها لحظة عنيفاً ولا مثيل له وسط تكرارات لا نهاية لها. مثل هذا الظهور سيعاد، ويدخل فى التكرار الدائم، حتى حدوث قادم لعنصر جديد. إن تقدّم المسرحية ليس إذن حججى، ولا موضوعى أو مسرحى، هو موسيقى، مُنبض وإيقاعى.

ضبط الإيقاع

إن إيقاع نص، وخصوصاً نص درامى مخصص لصوت الممثل، يكون دائماً، إلى حد ما، مسجلاً فى نسيج النص. هو منتظر جزئياً ويوحى به نسيج النص فى مسرحية كتبت فى المنزل... يوحى شكل النص بأبيات حرة أو أبيات طويلة بالعديد من الاعادات، والموازيات، والتقاط الأنفاس، وارتكازات الخطاب، بالتأثيرات المفجائية، والرجوع إلى الوراء.

كما لو كانت محدثة تفكر بصوت عال، تحاول أن تقنع نفسها، تخلق الواقع بخطابها وحده. تتكوّن كلماتها كطريقة مسيطرة للتعريف عن نفسها بالمنطوق ذاته، الحديث عن الماضى، التضرّع إلى المستقبل، الدخول إلى الحاضر، إلى الوجود، إلى الأمل.

هذه الكلمة وبإيقاعها تكون غالباً ذات طابع غنائى، لدرجة أن الجملة تبدو غير مستقيمة إلا إذا كان إيقاعها واسترسالها موزوناً بصورة كافية والارتكازات واضحة. وينتهى الأمر باختفاء الجملة إلا كشكل فارغ، ولكنه ذو رنين.

نتذكر تكهن آرتو Artoud: "ستعاد الكلمات بمعنى غنائى، سحرى فعلاً - لأشكالها، انبعاثاتها الحساسة، وليست فقط لمعناها".^(١)

تتقدم الجملة كموجة دائمة الحركة مضطربة حيث يتحرك الموج دون تدفق أو - لاستخدام صورة أخرى - كالحلزون ذى المركز الخاوى، مركز يلتف حوله التكرار، واخز وغنائى، حيث تعيد النساء الحدث الماضى (الرحيل) وتحكى الموقف الراهن الأكثر ألماً (العودة والموت).

الإشارة

إذا كانت الجملة تتجه إلى الذوبان، والضياغ فى تمويج متناهٍ، فهى تسجل نفسها دائماً أيضاً فى موقف فعلى، لأن المتحدثان يردن إقناع أنفسهم بأن كلمتهن حاضرة وحيّة. وتصبح شهادتهن الدليل على وجود الشاب، تبرير انتظارهن، وإذن حياتهن. وهكذا تكون الإشارة، زرع الجملة فى موقف منطوق فعلى، محسوسة بصفة خاصة:

"اليوم، هذا اليوم المحدد، كنت أفكر فى ذلك، فى هذا اليوم المحدد، كنت أفكر فى ذلك" (صفحة ١٢).

(١) انتونى آرتو Le Théâtre et Son double: Antonin Artaud، باريس، 1964

Gallimard، عام ١٩٦٤، صفحة ١٨٩ .

لا يقل عن سبع إشارات تربط الجملة، جملة ذات مضمون دلالي شبه غائب بموقف يحاول بكل الطرق أن يبدو واقعياً، كما لو كانت الإشارة تضمن مصداقية الانتظار وعودة الشاب.

إحدى العلاقات المتكررة لهذا التواجد الإشاري هي التكرار الدائم لاسم الإشارة "Cela" (ذلك):

كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢)

كنت أفكر في ذلك" (صفحة ١٢)

"أظن ذلك (...) كان يعلم ذلك، يعلم ذلك" (صفحة ٤٣). يتم استبدال الشكل الصحيح لـ "Cela" باستخدام دارج في اللغة العامية: ****

"أنت تصدق ذلك"

"سوف نفعل ذلك"

"فيم يضرّ ذلك؟"

كلمة "Cela" أو "Ca" لا ترجع إلى جملة سابقة. فهي كلمة توحى بكل الحقائق، الموجودة أو غير الموجودة، التي يمكن للمستمع أن يتخيلها، وتبنى بصبر الخيال بدءاً من هذه المرجعيات الفارغة. كلمة "Ca" تعطي معنى الحقيقة الواضحة، التي يتحدث عنها رولان بارت Roland Barthes^(١)، كما لو كان، في لحظة تم فجأة إثبات أن وجود الشاب تبرير الانتظار.

(١) "إن النص" ونفس الشيء بالنسبة للصوت الذي يفنى) ينتزع مني هذا الرأي Le Plaisir du Texte Paris Le Seuil 1994. في الأعمال الكاملة، باريس Seuil، عام ١٩٩٤، مجلد ٢، صفحة ١٥٠٠.

الإرشادات المشهدية

بكل الطرق، يحاول النص أن يسجل نفسه في موقف، ولكن هذا الواقع ليس موصوفاً في المؤشرات المشهدية. إن المؤشرات المشهدية قليلة، وعندما تظهر، يكون هذا من باب السخرية تقريباً، كما لو كان المؤلف يرفض علانية أن يقترح أى شرح مشهدي: "هن يضحكن، ربما" (صفحة ٢٣). تعبير "ربما" وحده، هو إما ظهور للإلحاح، وإما علامة لضعف الفعل المسرحي.

هذه المؤشرات يجب ألا تُخلط مع المقاطع المكتوبة بالحروف الإيطالية ضمن الحوارات. هذه المقاطع تذكر كلمة الآخر، تشير إلى ما قيل قبل ذلك، تُشكل اعتراضاً أو تقريراً عن خطاب. بنبرة في الصوت، يشير الممثل إلى الطابع الاستشهادي للجملة، ويكشف الطبقات المختلفة للنص الخاصة بشخصيته، ويضع الشك أيضاً في الموقف.

علامات الحرفية الأدبية: (البلاغية)

في المسرحية، الموقف المتكرر للانتظار أهم من المضمون والمعنى النصي (معجمه، خامته وموسيقيته) ليس به جهد مبالغ فيه، لا يسعى إلى الإعلان عن عمل علمي شعري، ونسيج مُبهر، ولكن يبدو طبيعياً أو يعيد دائماً نفس حركة الموجة. المفردات بسيطة، مفهومة، عادية: لا يوجد أى بحث عن تأثيرات شعرية في الصور أو للكلمات. هي تصف أفعالاً حقيقية: الانتظار، الرؤية، الوصول، الرحيل، بالعكس، الجملة والبلاغة معقدة جداً، وتخضع إلى تمويه دائم، وتعطى انطباعاً خداعاً، أو على الأصح خداعاً للأذن، لأن انتظار خاتمة المقطع تضع المستمع في حالة انتباه:

لا يمكن النوم على الأذنين!

أهم صورة للتعبير هي الإسهاب في الكلام: هي تعنى "عرض معلومة وحيدة مركزية بتعبيرات مختلفة، كلمات أو مجموعات من الكلمات وتقديمها في مجموعة جمل"^(١). إن الجملة الخاصة بلاجارس Lagorce عبارة عن توسيع مستمر لعنوان المسرحية، باستخدام نظام متوازيات، إعادات، انتظارات، قرارات فجائية. هي تجعل المستمع في حالة استعداد، لأنها معلقة في صوت الممثلة لكي لا تصبح غير مفهومة، وتصل، بعد العديد من الفقرات والتواءات، على "طرفها"، إلى قرارها المؤقت. بفضل الإسهاب في الكلام، الخيط لا ينقطع أبداً، تبنى الكلمة الماضى وتخلق المستقبل.

برغم بساطة المفردات والصيغ الجمالية، فإن المسرحية "أدبية"، بسبب التكرارات الواخزة وتعقيد البلاغة بالتحديد. إن قراءة المسرحية وصوت إيقاعها يشكلان أساس عمل الإخراج. وهذا ما فهمه تماماً ستانسلاس نوردي Stanislas Nordey، الذى بنى فهمه المشهدى علي الصوت والكورس مع الحركة الجماعية أكثر من الرؤية المسرحية. إذن فإن المسرحية لدى لاجارس lagorce صوتية وإيقاعية أكثر منها مرئية.

علامات المسرحية

أكثر من المسرحية، وعرض الكلمة، وبرغم أداء الندبات، فالذى يعنى في هذا المنزل هو "أداء رقصى وتغييرات صماء في المنزل العائلى" (صفحة ٦٥،

(١) جورج فولينييه Georges Molinié: مقال 'Amplification'، في قاموس التبلغة ictionnoine. باريس، L G F، عام ١٩٩٢، صفحة ٤٦ .

السينويسيس Synopsis أو السيناريو المبدى. الجملة هى التحدى لتصميم رقصى فى الطريقة التى تجعلنا ننتظر (المطر، والخلاص من المعنى والمتعة)، لوضع الجمل، وتراكمها، وأخذها وتحريرها فجأة فى كلمة واحدة من الجملة وتكون قصيرة بالتحديد. وهكذا، فى سرد اللحظة التى يطرد فيها الأب ابنه، فإن أصغرهن سنًا تملأ صفتين (صفحة ٣٥ - ٣٦)، وتكون عكس الطول المبالغ فيه للجمل الزمنية وقصر الجملة الرئيسية والجديدة: "أنى أراه".

تعاد الجمل الزمنية بتغييرات ثلاث:

"وعندما يطرده الأب (...)"

"وعندما يطرده ويصرخ فيه (...)"

"عندما يطرده، ويلعنه، ويصرخ فيه (...)" (صفحة ٣٥ - ٣٦)

تتصدى إلى ذلك الجملة الرئيسية، ومع استخدام جملة اعتراضية قبل المعلومة الرئيسية حيث تنطلق بصورة مأساوية حقيقة الذكرى: "هو يرحل" (صفحة ٣٦).

مثل هذه البلاغة، المرهقة والعظيمة فى آن واحد بالنسبة للممثل والمستمع، هى تصميم حركى يقد، بإيقاعه وموضوعه، التناقض بين الشكوى اللانهائية والاعتراف الفجائى. لقد جاء فى السينويسيس Synopsis ما يحذرنا من ذلك: "هناك شكاوى طويلة. غضب. ومشاهد قصيرة جدًا، متناهية الصغر، كلمتان أو ثلاث، مثل خط بالحبر، ملاحظة أو اثنتين" (صفحة ٦٧).

كل جملة لا تجيب فى الواقع إلا على نفسها، تعرض على خشبة المسرح ترددات، بحث، تسبيق أو رجوع إلى الوراء فى الجملة، ندم، أمل، تعميم قرارات

فجائية. فهي تكشف هكذا تخطيطات الفكر، البحث عن التعبير الصحيح، عن السيناريو الجيد للإقناع، البناء التدرجى للمعنى من أجل تساؤل ذاتى للنص.

تمارين تحضيرية

١- مونتاج موازى:

أخرج وأدّ مشهداً من كنت فى المنزل... ومسرحية "ثلاث شقيقات"، مع مزج النصين، وخلق حوار عن بعد للمسرحيتين.

٢- المركز الغائب:

تخيّل عدة حلول سينوغرافية لتصوير مكان الشاب (غائب أو حاضر).

٣- الوقفات:

أوجد نظاماً للوقفات وملحوظات الوقفات، إعادة النص مع العديد من الاتجاهات.

٤- الكورس يغنى أو يتحرك:

تخيل نظام اتفاقات، علامات خاصة بالكورس تساعد الممثلات لتحديد وضعهن فى العمل والتأكيد على تماسكهن.

٥- التحريك النسائى:

ابحث عن خصائص مشتركة واختلافات فردية. تقديم أداء المسرحية عن طريق رجال.

الفصل العاشر

أنزو كورمان Enzo Cormann

"الإعصار دائماً" *Toujours L'oroage*

أو سوء التفاهم الأخير

اعتدنا في الفصول السابقة، أن ننحاز إلى التحليل الشكلي، البنائي السيميولوجي للمسرحيات، وتركنا جانباً ما يارادتنا ما كان يمكن أن نعرفه عن المؤلف وعن أعماله الأخرى وتصريحاته ومكانته في المسارح وفي المجتمع. لم نحاول إعادة تكوين المسرحية وإخراجها. ما يسمى - في رأينا تعسفياً - المعرفة الخارجية والسابقة للعمل قد ساعدنا على ترتيب وتنظيم تحليلاتنا. وهكذا جمعنا وأدخلنا عدة رؤى على المسرحية.

كان في استطاعتنا أن نفعل نفس الشيء مع مسرحية "دائماً الإعصار" لأن البناء واضح بصورة كافية وكذلك قوى لكي يتم تطبيق تحليل شكلي. ولكن رأينا أن نحاول تطبيق مدخل نفسى لهذه المسرحية لمزيد من التشويق. هذه الطريقة بالطبع "منتظرة في الشكل الذي قدمناه للتعاون النصي للقارئ، ولكنها ليست الوحيدة ولا السائدة، وسرعان ما نجد هذه الطريقة غارقة في كل تركيز خصوصاً على تشغيل النص. إن المدخل النفسى يجبرنا إلى التفكير في علاقات المؤلف، والعمل الأدبي والمتفرج. وهكذا مسموح لنا باستخدام المتاح، خصوصاً اللجوء إلى الأفكار النظرية لمؤلفي المسرح، وفي هذا الإطار لن نتردد في استخدام هذه الحرية الجديدة والارتكاز على مقال لإنزو كورمان Engo Cormann، وجدناه على موقع الانترنت الخاص به (وهذه ميزة جديدة للحدثة⁽¹⁾) وهو بعنوان جذاب : سوء تفاهم Fantasmе, malentendu⁽¹⁾.

(١) مقال على موقع الإنترنت لأنزو كورمان Enzo Cormann

استيهام؟ سوء تفاهم؟

مداخلة فى مؤتمر مسرح واستيهام

نظمه ARRT - فيليب آندريان Philippe Odrien فى Cortoucherie de Vencennes ، يوم ٥ ديسمبر عام ١٩٨٧ بمناسبة عرض مسرحية La Vénus á la Fourrure ، لـ Masoch S. ، و Des Pragmotistes لويتكويز.

S. I Witkiewicz

من يكتب للمسرح لا يشعر بالوحدة أبداً. وعلى أية حال، لا نكتب مسرحاً ولكن نكتب للمسرح. إن وضع كاتب المسرح - وهو بعيد أن يكون وضع الخالق - سنقول إنه وضع الحالم اليقظ، يمكن أن نقول "الحالم الناعم". هو يوظف ما يسميه فرانسيس باكون Francis Bacon "خياله التقنى" Technical imagination: هو وضع أفقى: وضع التجميع الحر (وضع الأريكة) حلم اليقظة، والاستيهام وضع ذاتى. وهو وضع رأسى أيضاً: وضع الفعل المدبر، الحساب، حسن التصرف، وضع عقلانى، ويمكن أن نقول... عملياً!

إجمالياً يمكن أن يكون الحالم الناعم منتجاً مفكراً من الذاتية، صانعاً، مخططاً، حالم الاستيهامات. هذا الوضع المفارق، يتحملة المؤلف بصعوبة: سرعان ما تأخذه مناقضة جديدة، وهو يتقدم فى كتابة نص: ما ينتج تحت قلمه من ذاتية مطلقة، يملك أيضاً منطقاً داخلياً سرعان ما يملأ الخيال عليه أوامره على الورق، ويؤكد على عقلانيته المحددة. بطريقة أن يجهض الخيال إذا لم يديره المؤلف أولاً بأول بأكبر قدر... من الواقعية: ستتوانى الجمل الواحدة تلو الأخرى، ويكون لنهاية مشهد نتائج عملية، وتظهر مشكلات إيقاع، اقتصاد عام، عملية نطق النص، عدد الممثلين، وحتى ما تفرضه خشبة المسرح، وحدود المسرح...

هذا العمل الخاص بالخيال، وهو ما يمكن أن نسميه استقلاله على الورق، سيقود لاستكمال بناء خيالي يبدو له مع كل سطر جديد أكثر غرابة. وهكذا سيأتى سوء التفاهم أولاً مع نفسه.

كل شيء سيحدث كما لو كانت ذاتيته، الجزء الظاهر منها، هي نفسها تتمتع بذاتية ثانية، مستقلة، متشابكة مع منطق داخلي وخارجي في آن واحد، والمؤلف، ولو أنه هو المحرك، لا وجهة نظر له سوى المتفرج البائس، عملية محو التشخيص والانفرادية المعاشة في آن واحد في الفناء الناتج عن تأثيرات نجمية للمولود في مواجهة مولود آخر والكبت الهائل لكونه لم يستطع مرة أخرى التصدى عبر الصفحات لهذا التعوّج بين الخيال وتنفيذه.

فبالتأكيد يوجد خيال للعمل الأدبي، خيال الخيال في كتاب مفتوح.

ثم هناك الآخرون. لأن في المسرح، يوجد دائماً الآخرون. عندما يكتب المؤلف (كيف) مسرحيته (خطأ الكبير) هو لا يعرف ماذا يريد. أريد أن أقول إنه ليس لديه في كل لحظة الإدراك الواضح، يمكن أن نقول الواقعي، لما يجب أن يكون، لما سيكون عليه مشهده. هو لا يُشكل لنفسه إخراجاً، أداءً، سماعاً لنصه، ولا يترك نفسه مغلوباً أمام مجموعة صور، وأحاسيس غير واضحة، انطباعات موسيقية، إلخ، التي سيثبت مرورها على خشبة المسرح طبيعتها الخيالية.

إن خياله الأساسي، الذي يتحرك في مسرحيته، ليس موضوع المسرحية، ولا بالطبع الذاتية التي حركت كتابته، ولكن عرض خياله الشخصي. هو إلى حد بسيط في وضع الرائي الخيالي الذي يراقب عمله بنفسه، موجود في داخل قبة وفي محيطه في آن واحد.

هنا يوجد الفصل الثانى من سوء التفاهم: العرض الذى كان يقدمه لنفسه بصورة مشوشة جداً، يتناوله الآخرون - على أحسن تقدير، سيأخذونه كما هو، هذا هو اعتقاده. ولكن الأمر يسير دائماً إلى الأسوأ، لأنه بطبيعة الحال، أن تكون فى حالة استيهام شىء، ولكن أن تؤخذ مأخذ الجد شىء آخر.

وهناك الأسوأ، ها هم الآخرون، كل الآخرون (مخرج، ممثلون، مهندس ديكور، مصمم ملابس، فنى الإضاءة، الموسيقيون، إلخ) يسيطر عليهم خيالهم. هم أيضاً لهم تخيل للعرض فى رؤوسهم. كل واحد منهم، حتى: الممثل، أليس له وضع مماثل لوضع المؤلف وهو يعمل، وذلك أثناء أدائه لدوره؟ ألا يسلم نفسه للدور ويكون مدركاً لأدائه، جسده مملوك ولكن رأسه باردة، أفقيًا و رأسيًا؟ أليس هو مأخوذ بنفس الدور ليشترك فى عرضه الخاص، وهو بعيد عن "مثالية الدور" الذى قاده أثناء العمل؟

وأكثر من ذلك: ألا يشترك المخرج فى إخراج المسرحية إلى النور، فى التحضير المتأنى، فى اللمسات الأخيرة لمنتج، وقد نمى منطقته الداخلى - ماكان يسميه ويتكويز Witkaiewicz على حق "منطق داخلى لما سيكون عليه المشهد" - واكتسب استقلالية، واستعار طرقاً، وأخذ شكلاً غريباً للغاية للخيال الذى قام بتنفيذ إخراجة؟

خيال وسوء تفاهم ينسجان على هذا المستوى ربطة خيوط معقدة مازجاً المؤلف، النص، الممثلون، الأداء، المخرج، الإدارة، الديكور، إلخ. كلهم يشاركون فى طهى طرق للبيض المخلوط، وقليل منهم فى النهاية سيتأكدون من العثور على صفيحهم.

ومع ذلك ينشأ النظام. وفى أغلب الأحيان معه موت الخيال. إن المسرح لا يهرب قليلاً أو كثيراً من العرض الاتفاقي للخيال، لتكوينه بعلاقات، حيث تشهد - بطريقة إلى حد ما لطيفة - عيوب تسلسل منطقي، السقطات، الأخطاء، عن ما لا يقال الذى كان يريد تقديمه. هذا لأن المسرح، برغم كل شيء، يخضع لقاعدة المعنى بلاشك، المعنى الصحيح، وأنه مطلوب منه الالتزام إلى حد كبير بالمعنى العام، على الأقل بالمعنى الذى يسمح بالاتصال.

وهذا هو الفصل الثالث والأخير: فى أى الأوضاع، فى أى مشروع يوجد المتفرج؟ فى أى انتظار لأى إحساس يأخذ مكانه فى الصالة؟ بأى آلة تنقية وفارزة معطلة، يستوجب مرور منشور العرض، هذا المنشور، رغم إرادته، انتزعه بعض الملهمين من كونه الناعم؟ ما هى الخيالات التى يقابلها فى ظلام الصالة، ما هو الصدى الذى يصحو بداخله، وكيف يمسك به؟ وهذا المأخذ أليس فى كل مرة سوء تفاهم، كل يأخذه بمعنى، فى ثقة سرية أن هذا موجه لى أنا وحدى ، فى هذه الحميمية المضطربة التى يفصلها الليل والجمهور عن باقى العالم.

سوء التفاهم الأخير هذا أليس هو فى النهاية خيال مسرح مثالى، أو - كيف يمكننى القول - مسرح حلم؟

يعرض كورمان Cormann فى هذا النص - المنشور مفهومه عن خيال مبدع للفنان بوضوح لا مثيل له. وهو يؤكد فيه أن الكاتب المسرحى يبدأ من حلم يقظة، من خيال يعمل على عرضه، قبل أن يتناوله "الآخرون" (الممثل، المخرج، مهندس الديكور، إلخ). الكل ينهل من هذا الخيال وكل واحد منهم يبدع خياله وفق منطق داخلى. وعندما يستولى المتفرج عليه بدوره ويدرك الجزء الظاهر من العرض، فإن سوء التفاهم الناتج عن ذلك يعطيه الثقة أن له وحده، يوجه هذا الخطاب.

سنأخذ من كلمات كورمان قاعدة ونقطة انطلاق لقراءة مسرحيته وسنجبر أنفسنا على استخدام فصائله و منهجيته المتضمنة.

إن الفصول الثلاثة لسوء التفاهم الخاص بكورمان Cormann توافق ثلاثة أماكن وثلاث لحظات متتالية فى الشكل الخاص بنا، مما يعطينا الفرصة للرجوع مرة أخرى لنقاط سبق تعريفها خلال تحليلاتنا السابقة.

فى الفصل الأول: ينطلق كورمان Cormann من فكرة عامة عن "البناء الخيالى للكاتب المسرحي"، مما يدعو لدراسة الموسيقى وخامة الكلمات بصفة خاصة (١، A)، القصة (٢، ٢) و"الأشكال النصية" (٢، ٥).

فى الفصل الثانى: كل الآخرين (...) يبدأون فى التخيل، خصوصاً الممثل والمخرج، الذى يتشابه مع المؤلف فى "ربطة خيوط معقدة". بالنظرة الأولى، رسم تعاون القارئ الخاص بنا لا يملك أساليب تحليل الإخراج والطريقة التى تشرح و "تعيد بناء" النص. ولكن إذا ما أدركنا الأداء (عمود B فى رسمنا) كتعبير أولى للنص وإخراج خيالى للمتفرج، فى هذه الحالة سيمكن اتباع اقتراح كورمان Cormann بخلط المهارات والخيال، بدقة.

الفصل الثالث: هو الخاص "بسوء التفاهم الأخير" لكل متفرج مصمم على أن العرض موجه له، له وحده: عدد من الأسئلة المدونة فى رسمنا من خلال الأسئلة الخاصة بالدخول إلى العالم الخيالى (١، ٤)، الكلام المتضمن، المضمون الخفى والاستفهام (٤، ٣، ٤، ٥).

قبل الفصل الأول، وقبل رسمنا الذى تحدده فقط حدود النص الدرامى، يوجد إذن هذا الخيال المبدع الذى يتحدث عنه كورمان Cormann ما هو الحال إذا أردنا أن نتجنب استعارة هذه النية أو هذا الحدس وأن نتخيل هذا الخيال

المزعموم؟ سنتصور أن من خلال هذين الشكلين، يحاول كورمان Cormann أن يفصل - أو على الأقل - يطرح موضوع الإدانة، إدانة اليهود الباقين على قيد الحياة والذين يرفضون كل هوية. هل هكذا يتم التعبير من قبل إدانته الشخصية؟ ربما.

١ - الفصل الأول: استيهام الكاتب المسرحي

بلاشك، انزو كورمان Enzo Cormann يحاول، مثله مثل كل مؤلف، أن يبحث عن نفسه من خلال كتابته، يتصرف "كحالم يقظ"، "كحالم ناعم" فهو يصيغ، ينظم ويدير خياله، ويعمل على عرضه، يضعه في مواقف، في أفعال وكلمات، هو "لا يعرف ماذا يريد"، وفي نفس الوقت يبني موضوعه الجمالي، موضوع يهرب منه مع ذلك كلما اكتسب منطقاً واستقلاله الشخصى.

في مسرحية "دائمًا الإعصار"، خيال المبدع يسكن في رغبات الشخصيتين: لماذا يصر أحدهما على الهروب من المسرح، بينما يبحث عنه الآخر بأى ثمن؟ كيف تنتهى مقابلتهما؟ هل سيبقيان سوياً في العزلة أم سيعود Goldring إلى برلين في صحبة الممثل الهارب؟ هل هو المهم: الاثنان وصلاً إلى نهاية قضية مؤلمة عن تعرفهما لنفسهما، الأول عندما يتحدث أخيراً عن إدانته، والثانى باكتشافه هويته المخزونة بداخله بواسطة حياة مهنية مشحونة.

من المستحيل، بالتأكيد التأكد من أن خيال كورمان Cormann قد حقق هدفه (كما هى الحال على ما يبدو بالنسبة للشخصيتين)، إذا كان حلّ اللغز يعنى في نفس الوقت إرضاء رغبته الواعية أو اللاشعورية. فلنؤكد ببساطة أن جهازه الدرامى قد نجح تماماً فى إبقاء اللغز والتوتر حتى النهاية مع إعطاء حلّ "أنيق" للمسألة (كما يقال فى علم الحساب): عدم الحركة، تكامل المضادات.

الحقيقة الوحيدة الواقعية هي أن يوصف المنطوق "وفق منطقته الداخلي، وعقلانيته المحددة، وهذا على جميع المستويات: النص متناه الصغر (الخامة الكلامية)، السرد (القصة)، التصور (شكل التبادلات)، كلها مستويات مدونة في رسمنا عن التعاون النصي التي يجب أن نوقفه في ضوء علم النفس.

موسيقى وخامة الكلمات

وفقاً لآراء فرويد Freud ولا كان Lacan، فإن المنطوق (الأصوات في داخل نظام متناقضاتهم) منفصل على المضمون ويُحرك تبعاً لقوانين مستقلة عن الموضوع، ولكن تحدده وفق نظام رمزي موجود من قبل. اللعب على الأصوات، وبصفة أعم على الأشكال النصية، يتحرك بطريقة ذاتية وتراقب الموضوع، من خلال التكرارات، الألعاب الشكلية التي يكون موضوعها غير مدرك. علماً بأن هذا المنطق الخاص بالمنطوق، هذا "البناء الخيالي الذي يبدو للكاتب المسرحي في كل سطر غريباً بصورة أكبر" وهو يحدد الموضوع، يمكن أن نلاحظه في "الموسيقى وخامة الكلمات".

إن العمل المنطوق محسوس في كل المسرحية، خصوصاً عندما يترك الحوار مكانه للمونولوج المسجل (مشهده ٦ و ٦)، ولحوارات الأزمة (مشهد ٦)، وللحظات اللاوعي (مشهد ٩)، وللأحلام (مشهد ١١).

كثيراً ما يترجم المعنى في مجانسات صوتية تحدث مناخاً مُقلقاً. هذه هي الحال بالنسبة للتناقض بين حرف g وحرف r في جملة Goldring:

"Lear grince ! Lear Lraie ! Lear, Lear La grande" gueule (صفحة ٦٧)

نفس الشيء موجود في اسم Goldring الذي يحمل نفس التناقض.

أحياناً يكون اللعب بالصوتيات نابغاً من منطق داخلي (تحويل وانزلاق)، لعبة يوقفها فقط حدث مشهدي، في الغالب دخول شخصية (مثال في صفحة ٤١).

انسياق الصوتيات يخضع لمنطق المنطوق وحده، وينتهي هذا المنطق بظهور منطق آخر : Goldring يأتي ليأخذ Steiner من منزله ويحمله كقطعة أثاث. كما تعلمنا نظرية لا كان Lacan^(١)، فإن المنطوق يمثل الموضوع ويحدده. إن انسياق شبه المجانس يقود Steiner إلى شخص Goldring، إلى الإمساك بالموضوع الذي يظهره.

إن لعبة الأصوات على العكس تساعد Goldring على التخلص من أفكاره المشوشة، ولتحديد إذا كان يحب أو كان محبوباً :

Nathan : إنني أحبها، ولكن هل هي تحبني؟ (صفحة ٧٣).

تتاقض الحروف L و M يتفق مع فرق الدلالة بين elle و Aime. هاتان الكلمتان، الحب والأخرى، والأم العشيقة، مختلطتان، ويجب أن يتم فصلهما، والتخلص من elle و Aime إن العلاج التحليلي، الكتابة والشفاهة مهمتهما إيجاد هذه الألعاب الخاصة بالأطفال للمنطوق، وتحرير الكلمة من أى رقابة واعية، ورصد النظام الرمزي للغة. ولكن الآن، لغة الأم غير مفهومة ، Nathan لا يفهمها ولا يريد أن يفهمها.

منطق النص ومعناه المصغر الخاص بالمنطوق.

(١) Le Séminaire ١ Les Lcrites Techniques de Freud ، ١٩٥٣ - ١٩٥٤ ، Lire I ، باريس،

Sewil - Paris 1998 ، ١٩٩٨ .

إن منطق المنطوق في نشاط في الألعاب الصوتية، ولكنه يسود (ولو بطريقة أقل وضوحاً) على صعيد أعلى، كما في مشهد أو في القصة كلها. المشهد ١١، الخاص بحلم Nathan، هو مرصد مثالي لمعرفة الطريقة التي يخترق بها المنطوق والصور الشخصية ويكوّنها.

هذا المشهد الهام المحوري في المسرحية يقدم حلم وخيال Nathan وقد أرهقته مشكلة الهوية الفردية والجماعية. شعاع مضى لا نعلم مصدره ولكنه يفحص النفسية، يغطى المكان. الحالم يحاول أن يدافع عن نفسه، ولكن ذلك هو أول اعتداء من سلسلة اعتداءات تحدث في هذا الكابوس. المهم بالنسبة للقارئ هو أن يفهم تشابك الموضوعات والمقاطع.

(١) (صفحة ٧٣): صوت امرأة تنادى Nathan الذي لا ينجح في فصل مشاعره عن مشاعر الآخرين تتعقد ملامح وجهه، وتشتبك مع ملامح Stiver مع كلمات Leor، هذا الأخير يهدد Goldring ويستمر في إنكار إدانته.

(٢) (صفحة ٧٤): بعد وصلة من الغناء بصوت امرأة، وهي أم Steiner "صوت رجل"، وهو صوت رائد علم النفس، فرويد Freud، "خبير الدعاية النمساوي"، وقد أصابه "آلم في فكه" (صفحة ٧٥) بالانتقال وبالكناية. عين أوديب Oedipe المصابة ("يا عيني") وعرجه - Steiner والأصوات المخلوطة تعكس على Nathan دور أوديب Oedipe.

(٣) (صفحة ٧٥): بعد فاصل صوتي لامرأة (صوت الأم هو ما يتصل بكل هذه الذكريات). تلاحق الأصوات المخلوطة Nathan، وهي تزداد إصراراً، وتقرض عليه دور جاكوب yacob، مشهور بمعركته مع الملاك وسُمى بإسرائيل.

(٤) يظهر مرة أخرى صوت Steiner بعد صوت الأم، وصوته به تهديد ويستخدم لفظ ga. وتخرج الحشرات من اللوحات وتطارد Nathan وهو متمص شخصية يهودي، وهو لذلك مهدد من النازيين القدماء ومفكرى ما بعد الحرب. لا يظهر Steiner بشخصه إلا ليعلم - بطريقة غامضة، أنه سينتقم من هذا اليهودي المعجوز" (صفحة ٧٨) وهذا يعنى أن يقتل نفسه.

هذا الحلم قد تم وإذن هو منظم منذ احتمال Nathan، الذى يقوم بتجهيز عرض خياله الشخصى، على طريقة المؤلف. التابلوهات تتشابه بفضل تغييرات الصوت، حتى يصبح كل شيء مخلوطاً" (صفحة ٧٦). المشهد الذى يقدمه Nathan لنفسه هو الآن، كما فى حالة الكاتب المسرحى الذى يحاصره المخرج، الممثل وكل مساعديه وهم ينفذون حرفياً. كلهم ينتجون خيالاً، بما فيهم الحالم Nathan ولكن أيضاً كورمان (Cormann) الذى يجد نفسه مطروداً أخيراً. هذا المشهد الخاص بالحلم والمسرحية فى إجمالها يكونان إذن "شكل البناء الخيالى". هو يمتلك منطقته الخاص. هو يخضع فى الواقع Nathan للعديد من التصرفات (تجاه الآخر) تجعله يمر بالعديد من أشكال المقاومة قبل أن يفصح عن نفسه كيهودى، فمثلاً المطاردة ومعاركة الموت ضد الحشرات التى نزلت من اللوحات الخاصة بـ Steiner. هذا الكابوس ليس مجرد حلم، "تحقيق مستتر لرغبة مكبوتة"،^(١) إنه "التحقيق الصريح لرغبة مكبوتة". هذه الرغبة يمكن أن تكون المواجهة الشجاعة لوحوش الماضى، خصوصاً النازية، مع الإرادة فى مقاومتها، وأن ترفض كلها مع قبول المعركة ضدهم (عملية نفى من جانب Nathan الذى يقول أنه ليس يهودياً، وهو فعلاً يهودى وإنه مُطارَد على كل حال بسبب هذه "القلطة").

(١) هرويد، باريس، بايو، عام ١٩٥١ .

إن مشهد الحلم يقدم دراما لهذا النفس وهذا الوعي مع استخدام منطوق "خام" (إذن بدون مضمون). إن منطق الحلم يلجأ، كما رأينا، للتكديس المجازي، لتحرك الكناية وخصوصاً - كما سنرى بعد ذلك - للتصور Rücksicht auf Darstellbarkeit.

الحكاية

الخيال هو تأثير رغبة واعية، شبه واعية أو لا شعورية للموضوع. ما هو معتاد لدى كورمان Cormann (كما نتصوره)، ولدى شخصياته والمتوقع لدى كل إنسان، هو الإحساس بالإدانة باستكمال الحياة بعد انهيار أسرة أو شعب، إحساس قد يذهب إلى حد المشاركة الموضوعية مع الشر. Steiner ، الذى وقع حكم الأعدام على أهله لكى يحيا، قد انتابته دائماً هذه الإدانة، ولكن بعد زيارة جلاده، فهو لم يعد يتحملها. هو لم يعد يقبل فكرة أنه كان شريكاً فى جرائم النازى وكأن شيئاً لم يكن يلعب أمام جمهور "مقلّف بإحساس غامض ومريح للإدانة" (صفحة ٨٧). بالنسبة لـ Goldring، الذى ولد بعد الحرب من أبوين يهوديين استطاعا أن يفلتا من المعسكرات، فإن الإدانة بالنسبة له ليست واعية، حتى أنها منفية. ولكن ذلك لا يمنع أنها تلتهمه:

إدانة بأنه لا يشعر بأنه يهودى ومتماسك مع أمثاله، وأنه لا تعنيه سوى النجاحات الفنية والمسائل الجمالية، الأسلوبية، العاطفية، الاجتماعية (صفحة ٨٨). هذه الإدانة، يشعر بها، عندما - مثل أدويب Oedipe - جاء ليستخبر عن شخص آخر، قبل أن يلاحظ أنه لا يوجد منهم غيره. ولكن هذه الإدانة تزول، عندما يقوم بإنقاذ Steiner من الانتحار، ويشارك فى علاجه وخلصه. ويجد

(١) برنولد بريخت Bertold Brecht : Petit organon Pour Le théâtre ، باريس،

Lásche، عام ١٩٦٣ و عام ١٩٦٥، صفحة ٨٨ .

فيه الأب، ولكن أيضاً الأم، لأن امرأة حلمه "له وجه Theo Steiner" (صفحة ٧٤).

تكون القصة اللاشعورية بالطبع، مع استخدام تعبير بريخت Brecht، "قلب العرض المسرحي"^(١) ولكنها أيضاً مختبأة ومدفونة. إن البناء الخيالي، ووضعه في حوار درامي ذي تسويق عال، الشبكة التي تواجه دائماً، كل ذلك يعطى للخيال بناءً الواضح، وهو في رأي كورمان Cormann ضمان لاستخدامه وحمايته، لأنه "بسرعة فائقة، على الورق، يصدر الخيال قواعده الخاصة، ويفعل عقلانيته المحددة".

إن الفن المسرحي في مسرحية "دائماً الإعصار" يحترم قوانين النوع الأدبي قصة درامية جداً، مشاهد للصياغة، حوارات مضبوطة بعناية، "أشكال نصية" مجهزة بإتقان شديد.

الأشكال النصية

إذا كان المنطوق يفرض قانونه على صعيد النص متناه الصغر للأصوات والأشكال الأسلوبية، هو أيضاً يلعب دوره "صائغ، منظم، ومخطط للتخيلات" على مستوى "الأشكال النصية". إن الأشكال المسرحية تحتفظ بالفعل بقدر كبير الاختيار المستول، ولا تقتصر على أن يكون مضموناً مستقرّاً. إنها تنقسم إلى نوعين: الأشكال الدرامية المعروفة مثل النزاع، الهجوم والدفاع في المشاهد التي تتنازع فيها الشخصيتان، والأشكال المفتوحة وغير المحددة في السرد والمونولوجات، والأحلام التي لا يخضع فيها الممثلون لقوانين المكان والزمان، ولكن إلى التخيلات والأحلام. في هذه الحالة الأخيرة، خصوصاً في المشاهد ١١، ١٠، ٥، ٣ فإن الكتابة الفنية - الملحمية - الحلمية، المنطق يهرب من

الرقابة العقلانية للتبادل الحوارى، وتكوّن مادة نصية، نسيج نص يجب الإمساك بتظيمه المنطوق.

إن منطق المنطوق فى المشاهد يهدد فى كل لحظة تفجير الإطار الضيق والصارم للمشاهد الدرامية والمرتبطة تمامًا، كما لو كان تصوير Steiner أو هذيان Nathan يحتفظان من التخيل الأسمى لكورمان Cormann القدرة على فك كل شىء وإذابة كل شىء، وكما لو كانا خاضعين لمبدأ تصوّر الحلم. كان فرويد Freud يشير بكلمة تصوّر Fgurabilité للتعبير عن Darstellbarkeit حرفيًا: "أخذ فى الاعتبار تصوّر الحلم"^(١) وكان لا كان Lacan يترجم هذا التعبير كالأنى "مراعاة لطرق الإخراج".

تصوّر الحلم

التصوّر هو الطريقة التى يحدّد بها الحلم علاقاته بين الأفكار، خصوصًا الهوية، التقل، التزامن، التناقضات، واختصارًا كل ما يكشف عن عمل الحلم، كل ما يصل بين موضوع مرئى وآخر، كل ما يسمح بتقديم أفكار بصورة مرئية دون أن يكون ضروري المرور باللغة من أجل تفسير حلم المشهد ١١، يجب إذن التمييز بين المنطق الداخلى ومختلف أطواره، إعادة بناء السيناريو الذى يقود الحائم من موضوع إلى آخر، مما يحدد إدراكه حتى نداءه الأخير ("ياغبى" أو اشتقاقيا، الذى يتقدم بدون عصا، الذى يعرج مثل أوديب Oedipe، الذى يكون دائمًا الأخير فى الفهم عندما يكون الموضوع يخصه).

(١) طبقًا للترجمة الفرنسية لـ J. laphanche و J. B. Pontalis مقال Prise en

Consilderation le la figurabilité, Vocalrilaire de La Psychanalyse

باريس P U F، عام ١٩٦٧

هذا التصور، أو لنعد للمعنى الحرفى للغة الألمانية *Darstellbarkeit*، هذه "الإمكانية للتقديم"، يستخدمها Steiner بكثرة، ولكن الأشكال التى يبدعها تبدو له غير مناسبة ويقوم بمسحها بانتظام (صفحة ٢٣)، كما لو كان يريد أن يتضمن (أو يحو؟) المخلوقات الهشية لماضيه.

فى علاقته بالآخر، يستخدم هو، بطريقة استحواذية، تعبير "هل نتخيل" *Figurez - Vous*^(١)، طريقة القول إن الآخرين يجب أن يتخيلوا ما عاشه ويبقى غير متخيل بالنسبة لهم. منذ عشرين عاماً، يحاول أن يتخيل ما رآه وفعله، مع علمه أن هذه الصور لا تصلح للتقديم، وأن فقط الحلم والتخيل والفن لديهم ما يكفى "مراعاة تجاه ما هو مقد" (متصور).

هذا التصور للحلم، أليس ما يصفه كورمان Cormann "كعرض لتخيّله الشخصى". فى هذه المواجهة لهاتين الشخصيتين المتناقضتين، واللّتين تظهران فى النهاية كثيرة التشابه. إن كورمان Cormann يستخدم، بطريقة شبه حرفية، الصور وردود الأفعال التى تخصّه (وتخصّنا). وهذه هى الطريقة الوحيدة بالنسبة له للوصول إلى تخيّله، لتقييم ومراقبة كيف يعبر هذا التخيّل عن رغبة وأحياناً يجد حلاً للنزاع.

٢ - الفصل الثانى: الأداء المسرحى:

عندما نقرأ النص الدرامى، فإن عرض تخيّل المؤلف قد تم. وحينئذ يبدأ القارئ رحلته فى النص وفى رأسه. وحرّ فى تخيل كيف يمكن لحرفي الإخراج (ممثل، "مدير"، مهندس ديكور، إلخ) أن يؤدوا.

(١) خصوصاً صفحة ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٢، ٣٦، ٤١، ٤٢، ٥٤، ٥٦، ٨٧.

نحن هنا فى المرحلة الثانية لكورمان Cormann، المرحلة الثرية بصفة خاصة ١ -
والتي "تخيّل فيها كل الآخرين".

لقد قمنا بالإشارة فى مكان آخر^(١) عن كيفية النص الذى تم إخراجّه فى
التلون بلون آخر تماماً عن النص المقروء "على الورق". بما أننا هنا لا نتناول سوى
النصوص المنشورة، وليست النصوص بداخل تنفيذ إخراج، فعلى أن نتراجع فى
فصل ربطة الخيوط التى نسجها كل الحرفيين. ومع ذلك، وبفضل كورمان
Cormann، يساورنا شك: كتابته، والكتابة الدرامية عموماً، ألم تتسرب عن
طريق إخراج تقديرى، "بعلامات المسرحة" (B 6)، موقف منطوق (B)، إرشادات
مشهدية (B, O)؟ ما هى آثار التصور التى يمكن رفعها فى هذه الكتابة؟

نلاحظ قبل أى شىء أن الإرشادات المشهدية كثيرة جداً ومحددة، تسجل
الفعل فى الزمان والمكان، تتبّع باستخدام الأشياء وتفاصيل الأداء. هى علامات
تساعد على تصوّر الأحداث المشهدية. فى مشهد الكابوس (مشهد ١١)، تقوم
الإرشادات المشهدية بوظيفة السيناريو، البروتوكول التجريبي للأفعال التى
تحدث، كما لو كان Nathan الحالم النائم مانىكان" (صفحة ٧٣)، كقرين خيالى
لكورمان Cormann، يعرف تماماً تشغيل الآلة الحاملة.

إن عرض التخيّل يتم إذن، خصوصاً فى أوقات الكتابة خارج إطار الحوارات
الدرامية ونزاع الشخصيتين. فى هذه المونولوجات (مشهد ٥) لحلم اليقظة
(مشهد ٣)، للكابوس (مشهد ١١)، فإن الكتابة تعتبر آتية بعد الدراما: هى تهرب
من التبادل الحوارى نحو نصية تتقدم بطريقة ترابطية (وليست جدلية)، بدفعات
وانزلاقات المنطوق. إذن هذا لا يمكن حدوثه إلا خارج اللغة، فى لحظات تكون
فيها الرؤية التخيلية قادرة على تصور الواقع.

(١) بافيس P. Pavis، L'analyse des spectacles، باريس، Nathan، عام ١٩٩٦.

يبدو إذن من الطبيعي أن نتحدث مع كورمان Cormann عن "ربطة الخيوط المعقدة، مازجاً مؤلفاً، نصاً، ممثلين، أداءً، مخرجاً، إدارة، ديكور، إلخ، لأن النص يحمل كل هذه الآثار مسبقاً. هذا الحدس عند كورمان Cormann يطابق فرضيتنا للتواصل بين المؤلف، ممثل، مشاهد من خلال الإبداع "الوحشي" للمتفرج^(١). يبقى أن ندرس "فى أى استعداد، فى أى مشروع نجد المتفرج؟"

الفصل الثالث: استفهام المشاهد: المناداة

المسرح ودوره ككاشف

المسرح ليس فقط مكتوباً، يتم استقباله، فى آخر تحليل، الذى يحدد ملامحته هو المتلقى. هذا هو أيضاً موضوع "دائماً الإعصار": مع رغبته لإخراج "الملك لير" Le Roi Lear، لم يتوقع Goldring أن هذه المسرحية ستظهر على السطح تاريخاً طويلاً حزيناً ومغزوناً. هى فى الواقع المسرحية التى قام بأدائها Steiner فى معسكر الاعتقال فى تيريزين Terezin، وعند إعادتها بعد خمسين عاماً، اضطُر لأداء عمل مسبق على نفسه. كردّ فعل، Goldring سيعيد تحديد حياته وهويته. ويتوحدّه مع لير Lear، هذا "القدر المعجوز"، Steiner يدخل فى عالم العمل الأدبى، ولكن ذلك يحيى إحساسه بالإدانة، برغم رفضه لها:

"لا يوجد شخص مدان، لا أحد، أقول لا أحد، سوف أبرئهم جميعاً" (٦٥).

"أما أنا، فإننى ضحية أكثر من متهم" (صفحة ٧٤).

(١) انظر الفصل الأول ٤ ، ٥ .

إن مسرحية شكسبير Shakespeare، التى أخذ منها وترجم معها كورمان Cormann مقاطع بحرية، هى منبع ثرى لتداخل النصوص ملء بالإيحاءات الخاصة بالإدانة والشيخوخة التى تنهل منها الشخصيتان. وبما أنها أصبحت خيالاً فى الخيال، فإن مسرحية "الملك لير" تأخذ كل واقعتها المرجعية وتكتسب موضعاً تناقضياً لتبع لا ينضب من الشواهد والحقائق. كل واحد يجد فيها تبريراً لقضيته فى هذه اللحظة حتى آخر الشواهد التى تحرّر الأصدقاء من ضرورة إعادة ما تنتظره منهم التقاليد والقيم:

"نقول ما نشعر به، وليس ما يجب أن نقوله" (صفحة ٨٨). شكسبير Shakespeare مثل الأدباء الآخرين المذكورين بجملة واحدة (ريك Rilke، هتلر Hitler، هوس Hess، سارتر Sartre) يميلون إلى الإذابة فى مكان واحد يجمعهم وهو الخاص بكورمان Cormann، وأن ينسجوا فى نسيج النص، خصوصاً ما يخص الهذيان (مشاهد ٢، ٩) والأحلام (مشهد ١١) فى المناطق "ما بعد الدراما". القراء فقط هم الذين يلاحظون ذلك بفضل هلالين مزدوجين. إن تدخلهم يثرى القراءة، بدون أن يكون ذلك ضرورياً للفهم. على أية حال، المسرح لا يكشف إلا ما هو موجوداً هنا فعلاً. أما بالنسبة لنا "المجزئة" (صفحة ٤٦) للشخصيات، فهذه راحة لا تقدر.

إعادة تكوين الأنا

لأسباب مختلفة، ولكن فى الواقع متشابهة، فإن الفنانين المسرحيين لهما أنا هكذا يصف كل واحد منهما الآخر. يعتبر Goldring أن من "واجبه كشخص مجزئ أن يذهب بجوار لير Lear، هذا المجزئ القائد" (صفحة ٤٦).

فى الحقيقة، برغم خلافاتهما الظاهرة، فإنهما متفقان ويجاهدان فى وضع فى الاعتبار وضعهما الحقيقى، قبل أن ترتق رويداً رويداً الأنا، الخاصة بكل منهما .

وهكذا ورويداً رويداً، هذه الأنا يعاد تكوينها، فهى لا تصلح لمهاجمة الآخر، ولتهديده، ولكن لإقامة حوار هادىء وبدون خلفيات. الكلمة المعقّدة تصبح سلسلة، وتفكّكاً، حتى تسمح للآخر برؤية ما بداخلنا، ونفتح للحوار والتبادل، وحتى يرى نفسه فى الآخر. ونفس الشئ يحدث للمشاهدين الذين يحضرون تغيراتهما: يجدون وحدة بسبب انتباه مشئت، فهم يقومون بإعادة لصق أجزاء الأنا الخاصة بهم، ويجدون من خلال تقريهم من هذين الرجلين وحدة المسئولية، التى يتم الحصول عليها بإضافة إدانة Steiner وعدم مبالاة Goldring.

المطابقة

يجد المتفرجون أنفسهم مأخوذين بمعركة القمة بين الممثلين الفذّ والمدير البارع. فهم ليست لهم حرية اختيار الجانب الذى يتحازون إليه، ويتوحدون بسهولة، وبالدور، الشخصين كما لو كانا وجهين لشخص واحد . كما يحدث لهاتين الشخصيتين، واللتين توافقا حتى لو كان ذلك فى الانتظار اللانهائى والتنازل عن أى مشروع خارج المنزل (صفحة ٨٩)، فإن المتفرجين يتواجد لديهم شعور بالتوافق مع الذات، ويتمتعون بلذة التوحد مع هذه المخلوقات الخيالية.

فى عملية التوحد، يبنى الفرد نفسه عندما يجد فى الآخر ذاته، مثيله، عناصر يعتقها . وبمعكس المظاهر وبعد بدايات صعبة، تتوحد كل شخصية مع الأخرى. Nathan، الذى كان فى بادئ الأمر حذراً وغير متجاوب، يتوحد فى النهاية مع Steiner. هو يفهمه بالمطابقة، لايحكم عليه وهو مستعد لاحترام قراره

الألا يؤدى دور لير Lear، لدرجة أنه يختار أن يبقى بجانبه، وأن يبقى على شعلة المنزل. وبالتوازي، يساعد Steiner Goldring فى إعادة إيجاد ماضيه، ويقيم نسبوية بحثه عن النجاح. فهو لم يعد رافضاً لفكرة أن يقدم نفسه، وأن يقوم بتقديم "صورته الذاتية فى شخصية لير Lear" (صفحة ٨٨).

فى هذا القبول للآخر، فى هذا التوحد معه، التنازع بين الأنا الخاصة بكل واحد منهما يجدان أخيراً السلام. إن المتفرض يسلك طريقاً موازياً، ويختار بين المواقع التى كانت فى البداية متناقضة للشخصيات، ثم يقترب أيضاً من انسجام المنزل، حتى لو كان هذا الانسجام قصيراً وضعيفاً. سوف يشعر حتماً أن هناك نداءً موجهاً له عن طريق هذا الفعل أو ذلك القرار، ويكون لديه "اليقين السرى أنه له (وله وحده) يكون موجهاً".

الاستفهام (المناداة)

هذا التوجه له وحده، ما كان التوسير Althusser يسميه "الاستفهام"^(١) بقصد مناداة النفس والمشاهد أيضاً فى محاولة الفهم والمشاركة، يمثل توقيع المتفرض فى العمل الأدبى، علامة التأثير الذى تحدثه المسرحية عليه.

ماذا نأخذ من المسرحية، من التخيل الأصلى لكورمان Cormann؟ حتى لو كانت "القضية اليهودية" ليست فى قلب اهتماماتنا، سوف نشعر بالتأكيد بالتأثر من هذه الردود المعاكسة للأفعال تجاه الإدانة الفردية والجماعية، تجاه ما يسيطر على Steiner أو برود Goldring. نحن نبحث عن المكان الهندسى بين

(١) لويس التوزيز الاستفهام: من أجل ماركس. باريس ماسبيرو ١٩٦٥ .

هذه المواقع المبالغ فيها. وهكذا نجد أنفسنا مأخوذين منحازين، لاستخدام صورة سارتر Sartre. مهما كان انفساخ الشخصيات، موقفها المعاكس، قدم أفكارها أو حداثتها، سوف تقبل مواقعها ونعتبرها شرعية ومكملة، سنلعب الدور الذى يسمح لنا باصطحابها عن الصراع إلى الاتفاق. وفى النهاية، سوف نقبل هذا "سوء التفاهم الأخير" لكورمان Cormann، أن المسرح، كل مسرح، يعمل لنا، يتوجه إلينا، لا يخص سوانا، باختصار لا يقسم إلا بنا. إنه طبقاً للعبة كلمة المؤلف لهذا "الإعصار دائماً" فى عمل، "مسرح حلم" : مسرح لا يكون إلا بالتخيل الذى يثيرنا ومسرح حالم، مثالى، ضرورى، لأنه يمسنّا ويشفيّنّا أكثر من أى دواء.

الشرح، هو فن سوء التفاهم، الاقتناع بأن النص لا يتجه لسواى. هذا سوء التفاهم، هو إذن سوء تفاهم طيب ضرورى، والمتفرج وحده هو الذى يمكن أن يجعله شرعياً. هو الدليل على أن المتفرج قد مرّ مروراً طيباً على تخيل الكتابه، وأنه قد استخدم بنفسه تخيله وانتباهه العائم، وأنه قد أدى "عمله على النص"، دون أن يتنازل عن عقلانيته، وعن معناه الشكلى والرمزى.

قراءة النص أو الإخراج، هى إذن التعرف على الأشكال النصية، منطلق المنطوق على كل المستويات الممكنة، ولكنها أيضاً معرفة الرجوع والصعود نحو تخيل المبدع، إلى منبع النص قبل النزول وإعادة الدوران فى الاتجاه الآخر، من المؤلف إلى النص ومتفرجه المستقبلى، كما حاولنا أن نفعل هنا، ونحن سائرين وراء أفكار كورمان Cormann. إنه من الواضح أن ترميزية علم النفس لا تلغى التحليل الدرامى، النصى، الرمزى، ولكنها تغذيه.

الإعصار يثيرنا دائماً

تمريّات تحضيرية

١- الحيوانات والأصوات: فى المشهد ١١، أوجد حركة حيوان لتقديم الحشرات وكذلك مختلف الأصوات.

٢- تصور الحيوانات: اِرصِد مختلف الحيوانات التى جاء ذكرها فى النص وقم بتأليف لكل واحد منهم حركة أو صرخة تميّزه. قم بأداء الدورين لهذه الحيوانات.

٣- شكسبير Shakespeare: استخراج من المسرحية كل الشواهد الخاصة بشكسبير Shakespeare، وقم بأدائها كحوار بين Steiner و Goldring.

٤- عناوين المشاهد: استخدم العناوين كتعليمات للارتجال بين الشخصيتين.

٥ - "سبب الرعد" (صفحة ٧٣): تخيل وقم بأداء السبب والشرارة التى تربط جملة، ردّ، مقطع بالتى تليها، واطرح بالأداء الصلة بين السبب والتأثير.

٦ - استيهام "تخيّل، حلم، سَهْر، إلخ": قم بأداء فقرة من مشهد، أو مشهد قصير، كما لو كان حلم يقظة، كابوساً، تخيلاً، استيهاماً إلخ.

خاتمة

الفن المسرحى الفرنسى المعاصر:

بعض الاتجاهات

قد اعطت هذه المسرحيات التسع، التى تم اختيارها صدفةً، بهدف عرض واحد وهو اقتراح اختيار واسع لمسرحيات واستعراض تنوع وجهات النظر، انطباعاً عن وحدة اهتمام، كما لو كان مؤلفو هذه المسرحيات قد اتفقوا على الأساس.

. ومن أجل مزيد من الوضوح، سنعيد أهم نقاط الرسم التى قدمناها عن التعاون، كتعبيرات مقارنة، وكذلك تساؤلاته الضمنية.

(١) النصية

إذا كان من المفترض أن كل نص هو نسيج مصنوع من نصوص أخرى، شواهد، إحياءات ثقافية، فإن هذه المسرحيات لها نسيج نصى مكثف جداً. فهى مقروءة، حرفية وأدبية فى آن واحد.

(١) - ١- القراءة، والحرفية والأدبية.

باستثناء "أنت، يا من تسكن الزمان" لنوفارينا Novarina، فإن المسرحيات التى تضمنتها دراستنا مقروءة تماماً: أن القارئ قادر على تخيل موقف، حيث يجد فيه المعنى. وإذا ما قارناها بالفترة الماضية، فترة العبث أوبييكت Beckett، فهى مفهومة، على الأقل فى تفاصيل كتابتها، أكثر من قصتها أو فى النص الضمنى اللاشعورى والأيدىولوجى. أبسط شئ، لقراءتها، هو أن تأخذها حرفياً، بدلاً من أن تحاول أن تجدها معانى مجازية أو خفية.

وبالرغم أن هذه المسرحيات معقدة، ومتعددة المعاني، وأحياناً كثيرة لا تقرر شيئاً، فإنها تسمح بفك رموزها من أول درجة. هي لا تهدف أساساً إلى تقديم أو وصف الواقع، هي تؤكد نفسها كأشياء جمالية حساسة مقبولة تماماً.

هذا إضافة إلى أن النصوص تؤكد على خصائصها الأدبية، لأن مؤلفيها يأتون في أغلب الأحيان من الأدب، من الرواية بصفة خاصة من عالم الرواية (ساروت Sarraute، فينافر Vinaver، كولتاس Kaltes، ريزا Reza)، هذه المسرحيات ليست على الإطلاق سيناريوهات يمكن إهمالها وليست تجزئة مقرراً لها أن تختفى في الإخراج. هي أيضاً ليست، كما حدث منذ سنوات مضت، أجزاء أو خامات تم تجميعها على عجل من هنا وهناك، حكاية "صنع مسرح من كل شيء" (فيتاز Vitez)، ولكن هي أعمال أدبية أصيلة لمؤلف صادق، ذات موضوع قيم، بعد شطات المدرسة البنياوية. هذه المسرحيات لمؤلفين (كتاب وليسوا كاتبو "سيناريو") هي أعمال أدبية، وليست مجرد مخطط جمالي لها أو نسيج مبدىء للارتجال والأداء. هي قطع تمت كتابتها "للمسرح"، لكتاب يعرفون جيداً كل خباياه، ولكنها ليست مكتوبة من أجل إخراج تمت مواجهته في اختياراته. إن مؤلفي هذه المسرحيات، باختلاف مؤلفي الجيل السابق، حريصون جداً على عدم التبعية، من أجل البقاء، لمزاج مخرج وهم يركزون على إنتاج نصوص مستقلة، تحمل في طياتها قيمة شعرية وأدبية. إن بعض صفحات "دائماً الإعصار" و "في وحدة..." أو "كنت في المنزل..." تعتبر ذات قيمة أدبية عالية، مع التركيز الفئائي لقصيدة نثرية ذات الأشكال الدقيقة، والإيقاع المؤكد.

مع ذلك، فإن هذه المسرحيات المكتوبة بلغة أدبية جداً تتناول في كثير من الأحيان موضوعات كثيفة (تجارة المهرشين، الرغبة في القتل، الوحدة، حصر لقصص الحب السابقة). إن التناقض بين الشكل والمضمون يذكرنا بالبتكرات البطولية - الكوميديّة الخاصة بالقرن السابع عشر والثامن عشر، سواء كانت الحذقة إيجابية (كولتاس Koltes، لاجارس Legorce) أو سلبية (دورنجر Durringer، مينيانا Minyana). إن الحذقة تظهر في شيء من التصنع: التعبير يأخذ شكلاً أدبياً مبالغاً فيه (كولتاس Koltes، كورمان Cormann، لاجارس Legorce) أو طابعاً كوميدياً (سيطرة التحذلق عند كولتاس Koltes). إن الشخصيات تكون في مواقف متناقضة ومتنافرة: تاجر فيلسفوف (في وحدة...)، طبيب فنان (فن)، ممثل دبّ (دائماً الإعصار). على عكس ذلك، فإن التحذلق الأدبي وهذا التصنع في التعبير لايمحوان صدق الشخصيات والمواقف.

إن التصنع كثيراً ما ينادى الصور البلاغية. كذلك الكتابة تعتبر ذات تعقيد بلاغي. وبفضل ركائزها القوية الصوتية والحركية، فإن الجملة تبدو صافية ومتصلة (لاجارس Legorce، كولتاس Koltes، فينافر Vinaver، كورمان Cormann). إن البلاغة الخاصة بالجملة الطويلة يصاحبها أحياناً رجوع إلى الشفهية الخاصة باللغة الشعرية، إذا كانت غنائية (كنت في المنزل)، أو صوتية (أنت، يامن تسكن الزمان) تخيلية (دائماً الإعصار) أو يومية ("رغبة في القتل"، "فن"). إن النموذج البلاغي الكلاسيكي، في تقاليد التراجيديات الفرنسية على سبيل المثال، مازال يبهز الكتاب المسرحيين.

حتى أكثر المسرحيات واقعية لدورنجر Dorringer أو مينيانا Minyana لا يستبعدون اللجوء إلى البلاغة فيما يخص البناء، استخدام أساليب أسلوبية والأشكال النصية الكبيرة.

A - ٤ - أنماط الكلمات

كثيراً ما تعود بلاغة النص إلى وجود ثنائي يحمل الجزء الرئيسى فيها، أو مبارزة أو مشادة كلامية (كولتاس Koltas، ساروت Sarraute، ريزا Reza) أو مجموعة أصوات (لاجارس Lagarce)، تعدد أصوات ونظام أصداء (فينافر Vinaver) تنتهى بنسج شبكة دقيقة من الإحياءات والتكرارات. إن تنوع أنماط الكلمات كبير: فهو يبدأ من العراك ("دائماً الإعصار") إلى الشائى والكورس ("كنت فى المنزل". بداخل نفس المسرحية، لا يتردد الكاتب المسرحى من تغيير مستمر لاستراتيجيته: يلجأ كورمان Cormann تبعاً إلى الحوار الحى، إلى المونولوج الحلى، إلى الصوت المسجل، إلى تعدد الأصوات (مشهد ١١). يضع فينافر Vinaver فى نفس المكان متحدثين ينتمون إلى أزمنة مختلفة، وتخضع كلمتهم إلى اتجاهات متغيرة.

يعود الحوار بكل قوة، بعد المسرح الملحمى، و المونولوجات الفنائية واللامسرح (مسرح العبث) والمسرح والوثيقة المُسرحة، ولكن هل هو نفس الحوار؟ إنه لم يعد يهدف فعلاً إلى تبادل وجهات النظر أو الحجج حيث إنه مشدود بالعديد من الردود (لاجارس Lagarce، كولتاس Koltés، كورمان Cormann).

كل أنماط الكلام تبدو حالياً مشروعة، بما فيها السرد، التراكمات (مينيانا Minyana، نوفارينا Novarina)، الحوارات متداخلة. إن معركة الأنواع الأدبية ("هل هو مسرح أم لا") غير واردة نهائياً، ولا أحد يتساءل الآن إذا كان النص

يقدم خاصية مسرحية أو يقدم نفسه "لترجمة" بلغة المسرح. إن النصوص (وهذا التعبير كثيرًا ما يُفضّل على تعبير "مسرحيات") يجب أن تؤخذ كما هي، في الدرجة الأولى، بدون نص ضمني، كما لو كانت هذه النصوص ليست بحاجة إلى موقف درامى مُسبق لكى تكون.

١ - دراسة الميمات. (المضمن المسرحي)

بخلاف - تقريبًا - موضوع الغيرية، لن نجد فى هذه المسرحيات التسع تيمة مشتركة. على الأكثر سنلاحظ أن كتابنا يتجهون إلى تيمات عالمية، غير مرتبطة بالواقع الاجتماعى (مثل دورنجر Durringer) أو الثقافى (عند ريزا Reza). هذه التيمات العالمية، إذا كانت عاطفة (فينافر Vinever)، أو الشعور بالوحدة (كولتاس Koltés)، التهميش (مينيانا Minyana) أو الأسرة (لاجارس Lagarce)، يتعرف عليها الجمهور فى الحال، فهو يعشق أن يجد على المسرح مسائل تحرّك كل يوم حياته الداخلية. إن التيمة المشتركة، هى فى الواقع مشكلة الإنسان لإعطاء معنى لعالم محروم من مركز ومن قيم ثابتة. قليل من المسرحيات، فى الكتابة الدرامية الفرنسية المعاصرة، تتعرض بصراحة للمسائل الاجتماعية الراهنة: انشقاق اجتماعى، فقر، تسلط وسائل الإعلام، العوالة.

هل كل شئ إذن مركّز على الحديث عن الغيرية والإحساس بوجود الآخر والغير؟

يعيش الإنسان أزمة هوية عميقة. هذه الهوية لم تعد تعطى له بسهولة، فهى محتاجة إلى اكتشاف، أو حتى يجب اكتسابها. إن الكتابة الدرامية، والفن عمومًا، يجب أن يساعده، كل من المسرحيات التسع.

فى "اتفه الأسباب" (من أجل نعم أو من أجل لا - لساروت)، الهوية الإنسانية تتحول إلى H1 و H2، وجهان فى نزاع لاتجاهين مختلفين للشخص، من يقول نعم ومن يقول لا، من يعيش فى العالم ومن يبتعد عنه. إن الفيرية مؤسسة للغة وللطبيعة النزاعية للإنسان.

فى "وحدة..."، التاجر والزيون يتواجهان من أجل المتعة فى اللعب بالكلمات، ولكنهما يحاولان أيضاً إصلاح الجدلية الخاصة بالرغبة والتجارة، وأن يعيدا التبادل الذى أوقفه الرفض الفردى للانفتاح على الآخر.

فى "الإعصار دائماً"، يمر البحث عن الهوية بالنسبة لـ Steiner بإدراكه لإدائته وبالنسبة لـ Goldring بقبول مصيره اليهودى. إن الماضى يلاحقهما، مثل الإعصار، وينتهيان بقبول هذا الجزء من ذاتهما، بدلاً من الهروب أو نكران وجوده.

فى "صورة امرأة"، يبحث القارئ عن الهوية الحقيقية لصوفى Sophie، ما يحركها، واللفز الذى يجعلنا نحب إما مبكراً جداً وإما مؤخراً جداً. معرفة حقيقة الآخر أو مؤخراً جداً. معرفة حقيقة الآخر، هو ألا تكون وحيداً فى معرفته، هو أن تشارك الآخر الجزء الخاص بنا من الحقيقة.

فى "فن"، هوية الأصدقاء الثلاثة تعكرها استحالة الحكم على الفن والعالم بصورة جماعية، بينما أقنعتهم الصداقة أن فى استطاعتهم مراقبة ذوق وحياة الآخر.

إن الفيرية أكثر من تيمة، هى مبدأ تأسيس فى كل تبادل إنسانى. بهذا المعنى، هى تحتل بالضرورة موقفاً فى مفترق الأعمال الدرامية. إذا كانت الفيرية مبدأ لغة درامية مع ضغط، وحبكة وشخصية، فلن يدهشنا ذلك، ولكن من غير المنتظر

أن تكون أيضاً التيمة المتسلطة على الفن المسرحي المعاصر. هى تعبر على كل حال بصورة جيدة عن رغبتها المؤكدة فى التواصل مع الغيرية. إننا نحاول إثارة الآخر من أجل أن يتكلم (كولتاس Koltés، كورمان Cormann)، نحاول أن نشترك معه (ريزا Reza، دورنجر Durringer)، ونذهب إلى نهاية النزاع (ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، مينيانا Minyana). بفضل الغيرية، أعاد هؤلاء المؤلفين بناء العلاقة الإنسانية، مهما كانت النزاعات، فهم يجدون وحدة ضائعة، يقابلون الآخر فى ذاتهم، وبالعكس. لقد انتهى الأمر بالنسبة لمونودراما بيكيت Beckett، والفرد الذى يحضر فى ذاته بحثاً عن مخرج غير موجود. كل واحد يحاول أن يعيد بناء رباطه بالآخر، برغم الوحدة.

مثل هذه الدراسة التيمية المركزة على الغيرية تتطلب فناً مسرحياً يسلط الضوء على التبادل برغم الموانع من كل نوع ويركّز على الدرامية أكثر من المسرحية.

٢ - فن مسرحى

٢-١- هل هى عودة للدرامية؟

يبدو أن المسرح قد استعاد ثقته فى نفسه فى لغة درامية حيث تسود من جديد (بعد العبث ومسرح الصور) "الحجج" (فعل، قصة، شخصية)، ليس فقط عند كتّاب المسرح الذين يرتبطون بالحوار والمسرحية المبنية بصورة طيبة (كورمان Cormann، ريزا Reza، دورنجر Durringer)، ولكن أيضاً عند الذين يهتمون بالمنطوق المسرحي والبناء الدرامي، وهم يتحدثون بالماضى فى مقاطع طويلة (لاجارس Lagarce، كولتاس Koltés، وأحياناً: كورمان Cormann، ريزا Reza).

هذا الاهتمام بالحوار، والصراع والسرد نجده لدى أغلب هؤلاء الكتاب المسرحيين، إلى حد أننا نتساءل إذا كانت كل هذه المسرحيات لا تستخدم نفس الشكل الكبير، يكتفى به كل مؤلف ويملؤه ويلوّه على طريقته: الكشف الغنائى والدرامى الجديدان لحنين فردى، لشكوى أليمة، لذاتية شعرية، لنداء للعالم. ومع ذلك فإن هذا النداء لا ينتظر من العالم ومن المسرح أى ردّ مباشر. كل هؤلاء المؤلفين، فى الواقع، مهما كان اختلافهم، يشتركون فى استخدام جديد رمزى للنصوص، أسلوب تحليل يختلف من التحليل البسيط الدرامى، الذى يصف النصية وصلتها بالفن المسرحى.

هل يعنى ذلك أن الأشكال كلها جديدة وأن هناك فناً مسرحياً جديداً؟ إذا ما قارنا هذه الكتابات بسابقتها، خصوصاً كتابة العبث، فإن هذه الكتابات لا تكون فناً مسرحياً جديداً. التجديد حدث خصوصاً مع فينافر Vinaver، كولتاس Koltés ولاجارس Lagarce، وإلى حد ما فى الواقع إن فينافر Vinaver لا يفعل شيئاً سوى السير على خطى تشيكوف Tchekhov، مع التخلص من اتجاه الكلمات والتفتيت للحوارات الكلامية. يعيد لاجارس lagarce عدة أساليب من الدراما الساكنة لميتزلنك Msaeterlinek. أما كولتاس Koltés، فإن فن المسرح، الذى يتغير من مسرحية إلى أخرى، يبقى مرتبطاً بالصراع والشخصية، حتى إذا بقى رهان الحوار والتجارة غير مؤكد. فى أغلب الوقت، يقدم الفن المسرحى نفسه كبناء انتقائى. تتعاشى فيه العديد من التقنيات، خصوصاً البناء الكلاسيكى والهدم ما بعد الحداثة (ريزا Reza، كورمان Cormann).

لا يأتى الحلّ من نظرية الأنواع الأدبية، لأن الأشكال المتغيرة جداً لم تعد تدخل فى فصائلها المعيارية والساكنة. التناقض الدرامى/ الملحمى لم يعد يعمل، لأن المؤلفين يمزجون بسهولة سرّداً طويلاً مع تبادلات حيّة. وإذا ما تعدينا الحل درامياً/ ملحمياً، نجد أنفسنا فى مواجهة فن مسرحى مفتوح، بلا كوارث، بلا تضحية، بلا خاتمة وبالتالي بلا إرادة للختام. فى كل المسرحيات التى تمت دراستها، الخاتمة مفتوحة، متروكة لتقدير القارئ، حتى إذا كانت النبيرة الساخرة أو الوقحة التى تغلف المسرحية تترك مع ذلك معرفة الوضع النهائى، سقوط المسرحية: عودة إلى خانة الرحيل بالنسبة لـ H1 و H2 فى "لاتفه الاسباب"، بالنسبة للأصدقاء المتصالحين فى "فن"، بالنسبة للنساء فى "كنت فى المنزل" اللاتى تستمر فى الانتظار.

إن صفة ما بعد الحداثة أو ما بعد الدراما لا تأتى بأى إيضاح، والحلم الخاص بنظرية الدراما ما بعد الحداثة المبنية على نموذج زوندى Szondi^(١) لا يتوقف عن الابتعاد. إن النظرية تتحرك فى النصية (A) فقط وتدعو إلى ترابط هذه الفصيلة مع المفاهيم الدرامية الصرفة (من ١ إلى ٤).

هذه الصلة بين النصية والفن المسرحى تكوّن الكتابة، بمفهوم فوضوى، وبنظرية غير مكتملة، ولكنها أساسية بالنسبة لهذه المسرحيات المعاصرة.

(١) بيتر زوندى Thérie du drame Moderne : Peter Szondi، لوزان، عام ١٩٨٣،

ترجمه من الألمانية باتريس بافيس patrice pavis.

فى مواجهة نقاط ضعف الفن المسرحى، غير المجدد، واختفاء الشخصية أو الشخصية المضادة، نصل إلى التركيز على إبداع نصية جديدة، مساحة خطابية حديثة. والمقصود بالنصية، هى الوسائل البلاغية والأسلوبية للخطاب، الميكانيزمات النصية. فمن النصية، يبدأ التحليل بسبب عدم التجديد فى الفن المسرحى واختفاء الشخصية وأفعالها.

٣ - الشخصيات

برغم كل شىء، الشخصية لم تختفى. بعد الرواية الجديدة، كان الظن أن الوقت قد جاء لذلك. وهكذا عند بيكيت Beckett أو ساروت Sarroute، لا تحمل الشخصية سوى أرقاماً وحروفاً. ولكن الشخصية تستعيد أخيراً عافيتها.

إن القطع المنفصلة "لصورة امرأة" تعطينا رويداً رويداً صورة أكثر اكتمالاً للشخصية، ودوافعها، ومحيطها. ويستعيد الكتاب المسرحيون الرغبة فى كشف جوانب حميمة للشخصيات، للمتفرجين (دورنجر Durringer، مينيانا Minyana). وتستعيد الشخصية جزءاً من هويتها، وليكن كوحدة للمتناقضات (عند كولتاس Koltés وساروت Sarroute وكوحدات تكميلية (عند مينيانا Minyana، ريزا Reza، وكورمان Cormann)، أو جوقة أو كورس، ثلاثى أو خماسى.

وهكذا، برغم تواجد النصية فى هذه الأعمال الأدبية، فإن فصيلة الشخصية لم تجد نفسها مذابة بالكامل. لقد تواجد رباط جديد بين الشخصية والنص: لم يعودوا مقصورين، وتأثيرات الشخصية عند كولتاس Koltés أو كورمان Cormann، لم تعد تمحو النص، بل بالعكس. إن الشخصيات القوية جداً

والتميزة جداً في "وحدة..."، عندما قام بأداء أدوارها باتريس شيرو Patrice Chéreau وباسكال جريجورى Pascal Grégory، قد ساعدا على "سماع النص" - بفضل إلقائهما المحدد. ركائزهما الحركية والإيقاعية، وأداء نظراتهما وأوضاعهما - البلاغية المتموجة لجمال كولتاس koltés قد ساعدا على رسم الشخصية وإبراز النص. إن الشخصيات تحترم وتقيم رقة النص، الفن الإلقائي للجملة بالانطلاق في تطبيع دقيق للغاية، وأحياناً متظارف، للمتشردين. بطريقة مماثلة، في "الإعصار دائماً"، نجد تأثيراً قوياً للشخصية المتازعة ولكنه سرد طويل أدبي وحلمى، يستخدم بصورة متقنة جداً وشبه مستقلة للغة.

إن الوصول إلى الشخصية لم يعد يمر بالضرورة عن طريق تحليل نفسى أو فعلى، فهو يتم بواسطة إمساك إيقاعى وصوتى للاتفاقيات، للإلقاء، لحركة الجملة، وهذا في إطار التقاليد الفرنسية الخاصة بالخطابة في مسرح ساروت Sarraute، كولتاس koltés، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann، إن تأثيرات الواقع والأصالة وتأثيرات المسرحة أو البلاغة تكون مرتبطة جداً وتتأوب بلا توقف. نلاحظ ذلك في إخراج كولتاس koltés الذى قام به شيرو Chéreau، وإخراج لاجارس الذى قام به نورداى Nordey، وإخراج مينيانا Minyana الذى قام به كانتاريللا Contarella، وإخراج نوفارينا Novarine الذى قام به بنفسه.

هذه التأثيرات الخاصة بالمسرحة لم تمنع، بل بالعكس، الوصول إلى الواقع، ولكنه وصول غير مباشر، يتطلب الكثير من قدرة التعاون من القارئ. يجب على القارئ أن يبذل مجهوداً كبيراً لإعادة تكوين موضوعات (٤، ١) المسرحية، التى لا تكون دائماً سهلاً الوصول إليها منذ الوضع الساذج. هذه الموضوعات، كثيراً ما تكون غير واضحة، وحتى عكسية ومخيبة للأمل، وهى لا تتصل بتحليل منهجى للعالم، هى لا تحاول أن تشرحه، وأكثر من ذلك لا تحاول تغييره، كما لو كانت مسألة المعنى، معنى العمل الأدبى مثل معنى العالم، قد أصبحت مُهملة.

٤ - أيديولوجية وشرعية

٤- رؤية للعالم بلا أوهام

هل يسمح لنا أن نبحث لدى كل هؤلاء الكتّاب المسرحيين عن رؤية للعالم تساند تجاربهم؟ لن نجد أية رؤية إجمالية، أى قاسم مشترك. هم لا ينادون بأية فلسفة، بأى تيار فكري - وجودية، عبث، ماركسية - ولا أى حركة فنية. فكرة الانضمام لأى حركة تقدمية أجنبية، وأكثر من ذلك اعتناق فكرة أو تقديم نظام فلسفى، قد تقربهم. ناتالى ساروت Nathaklie Sarraute، على سبيل المثال، قد فكرت كثيراً فى الرواية وقدمت نظرية الانتحاءات، ولكن أفكارها عن العالم لا تظهر فى مسرحها. يخشى فينافر Vinaver أيديولوجياته مثل أى مسئول عن النقابات ويدرك عمله ككاتب كطريقة لإعادة بناء الواقع. يمر كورمان Cormann بالتجربة مع شخصياته من ثقل الإدانة ويشير إلى الطريق نحو الغيرية والهوية كل هؤلاء المؤلفين متشككون بالنسبة لإمكانية التأثير على الواقع بأسلحة المسرح.

٤ - ٢ - استخدام الواقع

ولكن ما هو الواقع الذى يمكنهم استخدامه؟ إن استخدامهم للواقع يتغير كثيراً من حالة إلى أخرى. قليل من يعتقد منهم الشهادة مباشرة، شبه تقليدية، من الواقع (دورنجر Durringer). إن واقعهم فى مكان آخر: فى الخيال (لاجارس Lagarce، كورمان Cormann)، فى اللغة (ساروت Sarroute، كولتاس Koltés، نوفارينا Novarina) بالنسبة لهؤلاء الثلاثة، فإن الكتابة تعتبر طريقة رمزية للوصول إلى الواقع، نظراً لعدم إمكانية تغييره.

وإذا كان لا يوجد معنى للفصل بين التراجيديا والكوميديا فى هذه المسرحيات، فإنه من الصائب بالتأكيد أن نُميِّز أسلوبين لتقديم الواقع:

- كـتقديم إجمالى وطبقاً لتجريد تحوُّلى للجانب التراجيدى المأسوى

- كـتقديم خاص وطبقاً لتصوّر مجسّد للعالم للجانب الكوميدي الهزلى

إن غالبية مسرحياتنا تتميِّز بالتعميم، التجريد، والابتعاد عن الواقع. من هنا نلاحظ هذا الجانب التراجيدى الجديد، الجاد، المتصنع، المجرّد، المجازى لأعمال ساروت Sarroute، فينافر Vinaver، كولتاس Koltés، نوفارينا Novarina، لاجارس Lagarce أو كورمان Cormann. إذا كانت بعض هذه المسرحيات كوميدية، برغم هذا الابتعاد عن الواقع من خلال التقديم، فهى صدفة، كما لو كانت بالرغم عنهم، كما لو كانت مكافأة أو لذة خجولة قليلاً: خصوصاً فى هفوات الثلاث نساء فى "Tnuentaires"، وفى السخرية المريرة الخالية من الضحك أو كوميدى التحديد لدى كولتاس Koltés، فى الاتصالات غير المتوقعة فى الكلام لدى فينافر Vinaver .

إنه من الصعب جداً أن نقيس إلى أى مدى هذه المسرحيات تُزرع فى الواقع الاجتماعى. يمكن مقارنة الطريقة التى تفرّق بين هؤلاء الكتاب، كل بطريقته، عن طريق الجهاز النشرى.

كل هؤلاء المؤلفين هم - على حق - يُقدِّمون عن طريق مؤسسات نشر ومسرح مدعم. كلهم لهم رؤية ما وبالتالي هم ناضجون من أجل التدريس فى المدارس. إن طريق الشرعية النشرية طويل وصعب جداً. المسرحية المحظوظة هى المسرحية التى تُكتب فى مقر La Chartreuse de Villeneuve - Lez Airgnon - ويتم تقديمها بخط اليد عن طريق مخرج إلى Théâtre Ouvert - Auignan .

الذى ينظم مكاناً ثم يقوم بتقديمها فى نسخة معدة إلى الإذاعة إلى - Radio France، ثم تنشر فى Editions Phéatrskes، التى تم إنشاؤها فى Théâtre de La Colline، ثم يعاد نشرها فى Livre de Poche، وتكون ضمن ريبورتوار La Comédie Francaise وتنتهى بنشرها ضمن الأعمال الكاملة لمؤلفها فى La Pléiade.

٥ - الكتابة

بعد أن قمنا بتعريف الخصائص الأساسية للنصية (A)، ثم الفن المسرحى بمعناه الواسع (١ إلى ٤)، نستطيع الآن أن نواجه عملية الكتابة، والتى يمكن تعريفها بصلة هذه الحجج. ولكن هذه الصلة قد تغيّرت كثيراً خلال العشرين أو الثلاثين سنة الماضية. لا يوجد الآن تماثل بين النصية والفن المسرحى، بين السطح العمق. الأولى لم تعد المصدر أو التعبير عن الأخرى، كل واحدة تعيش حياتها". إن النصية الجديدة لم تعد تدعى الارتكاز على القاعدة الثابتة للفن المسرحى، وإن تكون الجزء الظاهر منها فقط يجب أن نكتفى ببعض الملاحظات البسيطة نظراً لأن موضوع دراستنا محدوداً.

٥ - ١ - ما هو غريب عن الكتابة الآن.

لم تعد الكتابة نصاً مجزئاً بالضرورة، غير متمرّف عليه فى إجماله. لم يعد اللصق والمونتاج، كما فى السبعينيات، هو الأسلوب المفضل للتعبير. لم يعد مخجلاً أن يكون هناك تنفس عضوى. لا مجال لاستخدام أية طريقة لهذه الكتابة. الوثيقة فى حد ذاتها ليست مستخدمة مباشرة، فهى على الأقل تمزج بعناصر الخيال. الخامات الآتية من خطابات واقعية (مقالات، مقابلات عند فينافر Vinaver ومينيانا Minyana) تتم إعادة صياغتها إلى حد كبير. حتى

البحث عن تعبيرات قديمة غير مستخدمة (دورنجر Durringer) أو تعبيرات حديثة (ريزا Reza) يتم تضبيبها لاحتياجات الإيقاع وفاعلية الفن المسرحي. وإيجاده الميزات الخاصة بالكتابة أو إعادة الكتابة، فإن النص الدرامي يفقد صفته كوثيقة حرفة أو نقاء لغته الأصلية الشعرية. هذا الاتجاه إلى اللانقاء، إلى الألفاظ الهجينة، إلى التجميع يجد تبريره في التعايش بين العديد من أنماط الفن المسرحي في نفس المسرحية (كولتاس Koltés، كورمان Cormann، ريزا Reza).

٥ - ٢ - ما تجاهد في سبيله الكتابة

إن الانتقائية النصية والفنون المسرحية لا تمنع الكتابة من التطور وفق اتجاهين:

- اتجاه غنائى جديد: تتكلم الشخصية (الشخص الأول، المتكلم)، ناسية تقريباً أنها يتحدث إلى الآخرين، وهى مشغولة فقط بالسرد الذى تقوم به (كولتاس Koltés، مينيانا Minyana، كورمان Cormann).

- اتجاه إلى العقلية الهندسية المجردة: ما يهم و هو الجهاز بين المتحدثين، وصلات السيميتريا، والمبادلة والتبادل (كولتاس Koltés، كورمان Cormann، ساروت Sarraute، ريزا Reza). لكل مسرحية، صورة قاعدة مجردة: القوس بالنسبة لكولتاس Koltés، المثلث بالنسبة لريزا Reza، "التسقيف" والموج بالنسبة للاجارس Lagarce، الرجاحة والدوارة بالنسبة، لساروت Sarraute. بداخل هذه الأجهزة الهندسية الدقيقة جداً، الإكثار الملحمى أو الغنائى له كل التصرف لى ينتشر.

٦ - النص وإخراجه

٦ - ١ - الممثل

فى أغلب مسرحياتنا - باستثناء ربما "رغبة فى القتل" - ، ليس مطلوباً من الممثل أن يجسّد شخصية، فهو لا يعيد تكوين موقف. هو فلتّر، مُحوّل، وسيط بالنسبة للعناصر التى يختارها أولاً يختارها ليمررها من النص إلى المسرح . من النص، فهو يختار ما يريد، وليس إجمالياً متماسكاً. إن الجانب العملى لهذه النصوص الدرامية وأسلوب الأداء الذى ينتج عنه يتطلبان نمطاً جديداً للعمل من جانب الممثل، وهذا بالنسبة لمجمل مسرحياتنا، مع - بالطبع - تنويعات حسب الحالات.

بدلاً من الممثل الذى يجسّد أو يميّز شخصيته أو الممثل الذى يتباعد عن شخصيته، طبقاً لتقنية ميرهولد Meyerhold أو بريخت Brecht : نحن بحاجة إلى ممثل مسرحى يشترك فى الاختيارات وفى التغييرات المسرحية. بالنسبة لمسرحيات فينافر Vinaver، وساروت Sarraute أو ريزا Reza، فإن هذا الممثل المسرحى يربط بين الجمل، ويقترح شبكات علاقة للأصدقاء والمعانى، يطبع إيقاعه على تسلسل النص ويشارك هكذا بصورة كبيرة فى تنفيذ تقطيع العرض ومعناه. يكون قادراً بتواجهه الدائم أن يركّز على شخصية تارة وأن يبتعد عنها تارة أخرى، يجب عليه أن يقود جسده وعقله فهو يتواجد فى داخل سطح النص الذى يقال ومن المشهد الذى يؤدى، وعندما يتحرك على خشبة المسرح، فإن النص أيضاً الخاص بفينافر Vinaver، ساروت Sarraute أو ريزا Reza الذى يتحرك معه، يتكون ويقوى. كل تحرك فى القول تقوم به الشخصية، ويتخيله المتفرج، يتضمن تحركاً فعلياً. وبسرعة فائقة، لن يستطيع المتفرج أن يميّز ما يراه وما يتخيله، هو "يرى" النص، على الورق كما على خشبة المسرح. أغلب

المسرحيات التي قمنا بدراستها تقوم على أداء هذه الخاصية الحسية الحركية للغة. إن الممثل، مثله مثل القارئ أو المشاهد، يتبع حركة النص، تركيبة جملة وبلاغته، وإيقاعه وموسيقاه. هذه هي أفضل وسيلة لفهم التحرك المنطقي وبالتالي المعنى. ما هو الشيء الذي يحتاجه أكثر هذا الممثل - المسرحي؟ يحتاج جسداً قادراً على البطء والتحمل، بفضل المهارة ولكن أيضاً بتحفظ، وأخيراً هو بحاجة إلى جسد مضاد للطبيعية، لأنه توجد دائماً مسافة بين جسد الممثل ونصه.

نحن نرى ما أخذه هؤلاء المؤلفون من التقاليد البلاغية والخطابية الفرنسية، والتي نجدها مُلخطة في أساليب الأداء والقراءة الخاصة بكوبو Copeau، ودولين Dullin أو جوفيه Jovet، وفي الوقت الحالي نجدها لدى فيتاز Vitez، مسجيس Mesguich، نوردي nordey، كانتريللا Cantarella أو برنشويج Braunschwing. يتأكد هذا الانطباع عندما نفحص علاقات هذه النصوص بالأداء، ونكتشف انقلاب الارتباط بين النص وإخراجه.

٦ - ٢ - من خشبة المسرح إلى النص: علاقة جديدة

في الواقع لم يعد النص هو الذي يحكم إخراجه، ويفرض عليه رؤاه واختياراته، إنه الأداء الذي يجعلنا نكتشف قراءة ممكنة للنص. بالتأكيد، هذه الخاصية ليست محددة لمؤلفينا.

إن الإخراج كثيراً ما قام بهذه التجربة منذ قرن مضى، ولكن المؤلفين المعاصرين، قد جعلوا قوانين المسرح داخلية إلى درجة أنهم يستخدمون هذه الخاصية كأمر مفروغ منه، وكطريقة "لإنهاء" نصهم، وفتحته إلى الأداء لإثارتها وإعطائه معناه، على الأقل أحد معانية. وبالعكس، فإن الكتابة الدرامية، وقد

أثيرت، يجب عليها فى كل مرة أن تظهر أكثر "مكرًا" من التطبيق المشهدى، وتغير من مكانه، وتظهر عدم جدواه، وتجبره على إيجاد عرض جديد لقراءته.

إنها مهمة الممثل أساسًا، أن "يفتح" النص وبالإضافة إلى قبوله أداء شخصيته، فهو يلعب دور الممثل، فنراه يصنع لنا وأمانا أداءه، ويضع نفسه كمتكلم بالنسبة لنص لا يختفى فى الخيال، ولكن يبقى مرئيًا ومسموعًا كالجسد الغريب. وهكذا فى إخراج "فى وحدة..." رأينا شيرو Chéreau وجريجورى Gregory يبدآن بملاحظة بعضهما، يأخذان علامتهما، وضمان أوتاد المراحل، قبل أن يجدا ركائزهما الحركية والصوتية فى مساحة خشبة المسرح وجملة كولتاس Koltés، كما لو كانا يريدان إظهار الجملة بصورة أفضل.

وفى نفس الاتجاه، يجب أن تفرض، فى الوقت الحالى، تمرينات لكل هذه النصوص المعاصرة، حتى لو كان تمرينات ذهنية فقط، من أجل أن نجعلها مقروءة. تمرينات بسيطة بفعل الاختيار الهندسى والآلى جدًا لاختيارات الأداء. بالنسبة لمسرحية "فى وحدة..."، تحركات هندسية تصاحب وتحدد الجملة الكلاسيكية الجديدة أو الباروك الجديد، ويسترد الإلقاء حركة التفكير وخطوات الممثلين فى المكان وكذلك مواقف السمع والكلمة. بالنسبة لمسرحية كنت فى المنزل، كان التمرين يتطلب تسجيل المكان الخيالى للشاب فى المكان الخاص بكورس النساء الخمس. إن توزيع المتحدثات فى المكان ينبع من بعض الأشكال الكبيرة الممكنة: يجب أن نحدد إذا كانت تواجه بعضها البعض، وتتقارب، وتزدوج، إذا كان لهذه أوتلك - الأخت الكبرى - وضعا مسيطرًا. ستتع نبرة صوت النص من الشكل المختار والغموض من التصور. بالنسبة لفينايفر Vinaver هو يرسم اتجاهات كلمة شخص أو من مجموعة إلى أخرى، ويقسم المجموعة الدرامية إلى مجموعات صغيرة، ويوجد اتجاهات للسمع. وعلى القارئ إذن أن يمارس تطبيق النصوص المعاصرة لنفسه.

و لكن "فك" النصوص من أجل تشغيلها، لا يعنى أن يُحلّ الغموض، إثبات تناقضها الأيديولوجية باستخلاص مذهبها.

إن قراءة المسرحية لا تظهر إلا ما يمكن إظهاره بدون عدم الغموض، هي لا تعتقد أنها أكثر ذكاءً من المسرحية. على العكس، الإخراج، وحتى القراءة الإيقاعية، هي وسيلة لكشف النص، وفتحها، وسيلة من الوسائل لقراءته. كل هذه النصوص هي أكثر سهولة في الأداء، على خشبة المسرح عن طريق ممثل، عن القراءة، كما لو كان يكفي أن يفكّ النص، وخروجه من صندوق الكتاب لفكّه على خشبة المسرح وجعلها مقبولة في نظر المتفرج. ورشة حيث يتم اختبار الكثير من الانفرادات الممكنة تعتبر في أغلب الأحيان أفضل طريق للدخول في هذا الفن المسرحي. إن الإخراج لا يشرح النص، هو لا يعبر عنه، هو يفكّه أو ينشره ونحن القراء أو المتفرجون معه.

ولهذا، فإن التمييز بين أدوار المؤلف، ورجل المسرح (بالمعنى الألماني "Dramaturg"، ومخرج، وممثل، وقارئ ومتفرج يكون أحياناً مؤجلاً. يعطينا المؤلف في كثير من الأحيان الانطباع بأنه لا يعرف أكثر من القارئ أو المتفرج: إن غموض النص هو أيضاً غموضه.

كل هذه العلاقات أصبحت صعبة التمييز فيما بينها، ولكنها أيضاً قابلة للتظهير ويمكن وصفها وإذن - فرحة لم تتم؟ - هي لا تخص ما بعد الحداثة:

لأن الكتابة الدرامية الفرنسية - وهذه مفاجأة وخبر جديد - لا تخرج من ما بعد الحداثة ولا توصل إليها. هي لا تكره شيئاً أكثر من نسبية ما بعد الحداثة. فهي تتادينا، بدون إحياء، ولكن دون موارد.

مع المائتى^(١) مؤلف الذين مازالوا على قيد الحياة والذين تم نشر أعمالهم وتقديمها اليوم فى فرنسا، الكتابة الدرامية الفرنسية ترسم بوضوح. هى تشهد على الشيء الوحيد الجديد فى العشرين سنة الماضية فى عالم المسرح: الاعتراف بوجود كتابة متعددة وغير معقدة.

هذه الكتابة، التى عرضنا منها هنا مثلاً بسيطاً، مع أخطار تعميم كامل لتجارب فردية بالضرورة، تصل بنا فى هذا القرن الجديد. بعيداً عن المدارس والتقسيمات، هى تقدم لنا ما كان جان فيلار Jean Vilar ومن بعده كنفرتاس Canfartes يسميه "مسرح الشعراء".

٧ - نحس نظرية إدماج الشكل

كل هذه المسرحيات بدت لنا فى آن واحد قابلة للتصوّر (darstellbar) يعنى لها شكل حسّاس ومجسّد تقدم مرئياً مضموناً مجرداً، ومشوّهة (entstellt)، يعنى مثيلة بالأحلام التى شوّهت فيها الأفكار الكامنة ولا يمكن إعادة تكوينها إلا عن طريق عمل دؤوب من الفهم.

قابلة للتصور ومشوّهة: هكذا يظهر لنا وجه هذه المسرحيات، ولكن ربما يكون الوجه المشوّه الذى لا بد من مواجهته وتقرّسه، فى مواجهة مع العمل الأدبى.

(١) وفقاً لقول جزافيهيه دورنجر Xavier Durringer الذى أنشأ جمعية كتاب المسرح هم مائتان وثلاثون يكتبون ويتحدثون عن العالم اليوم. فى Répertoire du théâtre Contemporain de Langue Française، باريس، ٢٠٠٠، يقول كلود كنفرتاس Claude Confortés من عددهم ٤٢٠ "مؤلف فرنكفونى من عام ١٩٤٥ حتى يومنا". كل هذه الأرقام يجب استخدامها بحذر كبير.

يواجه القارئ في كل الحالات هذه الأشكال المتغيرة. ليس فقط من أجل اكتشافها في العمل الأدبي ووصف تكوينها، ولكن أيضاً ليرسمها بنفسه في الخامة الحساسة التي يدركها. وهكذا فإن النص سيكون دائماً قابلاً للتصور، مقروءاً، على الأقل جزئياً. ومن أجل متابعة هذا المجاز حتى النهاية، سنستفيد من الهبة القيمة لرولان بارت R. Barthes. بالذي يعتبر، النص المقروء تمثالاً صغيراً:

"إحدى هذه التماثيل الصغيرة المرسومة بأناقة والتي يستخدمها الرسامون (أو كانوا يستخدمونها) ليتعلموا مختلف أوضاع الجسد البشري. ونحن نقرأ، نحن أيضاً نطبع وضعاً معيناً للنص، ولهذا هو حي، لكن هذا الوضع، وهو من اختراعنا، ليس ممكناً إلا لأنه يوجد بين عناصر النص صلة منضبطة، توازنًا^(١).

عند قراءة المسرحية، وتصور أفعالها، نحن نطبع للنص وضعاً ممكناً، يمكن تصوّره، مسموحاً به بفضل التحريك والنسب الخاصة بالتمثال الصغير: ما يقترحه النص، ما هو مستعد للإفصاح عنه. يعمل أيضاً جسدنا من أجل تشكيل جسد الآخر، جسد النص. هو يقترح له، أكثر من أنه يفرض عليه وضعاً ما. إن المسرحيات المعاصرة تتطلب مجهوداً كبيراً لأن نجد فيها ونطبع لهم وضعاً صحيحاً، فهي في كثير من الأحيان مشوهة، تتحرك بصعوبة، وجزء كبير من التقرب إليها يكون في إخضاعها لحركة رؤية مُهلكة.

(١) رولان بارت R. Barthes، *Ecrire le temps*، الأعمال الكاملة، باريس، Seuil،

مجلد ٢، عام ١٩٩٤، صفحة ٩٦٣ .

قائمة ببليونجرافية

١ - مراجع عن تحليل النصوص الدرامية

1- Livres sur l'analyse des textes dramatiques

ADRIEN, Philippe, 1998, Instant par instant. En classe *d'interprétation*, Arles, Actes Sud.

BERGEZ, Daniel, 1989, *L'explication de texte* littéraire, Paris, Bordas.

CALAS, Frédéric, et Charbonneau, Dominique-rita, 2000, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Nathan/

DANAN, Joseph et Ryngaert, Jean Pierre, 1997, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod.

DUCHÂTEL, Éric, 1998, *Analyse Littéraire de L'oeuvre dramatique*, Paris, Armand Colin.

DUCROT, Oswald et Schaeffer, Jean - Marie, 1995, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.

FORESTIER, Georges, 1993, *Introduction à L'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan.

MONOD. Richard, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.
Paris Corti.

PAVIS, patrice, 1990, Le Théâtre au croisement des cultures.
Paris , Corti.

PAVIS, Patrice, 2000, Vers une Théorie de théâtre, Paris, Cedic.

PAVis, Patrice, 2000, Vers une théorie de la pratique théâtrale, Lille,
Presses universitaires du Septentrion.

RRYNGAERT, Jean - Pierre, 1991, Introduction à L'analyse du
théâtre, Dunod.

THOMASSEAU, Jean - Marie, 1984, (pour une analyse du Para -
texte théâtral), Littérature, n° 53.

UBERSFELD, Anne 1977, Lire le théâtre, Paris Éditions Sociales.

UBERSFELD, Anne 1996, Lire le théâtre III le dialogue de théâtre,
Paris, Belin.

VINAVER, Michel, 1993, Écritures dramatiques. Essais d'analyse
de textes de Théâtre, Arles, Actes Sud.

٢ - محلات متخصصة في المسرحيات المعاصرة

2. REVUES Consacrées aux Pièces Contemporaines

Les cahiers de prospéo, Cassander, Cassandre, Études théâtrales, voir en particulier le n° 19 (*Bernard - Marie Koltés au Carrefour des écritures contemporaines*, 2000, études réunies et Présentées par sieghild Bogumil et Patricia Duquenet - Krämer), Entr' Actes, *Frictions, Mouvement* (cahier spécial n° 14), Registres.

٣ - مراجع عن الكتابة الدرامية المعاصرة (١٩٨٠ - ٢٠٠٠)

3. livres sur l'écriture dramatique contemporaine (1980 - 2000)

BRADBY, David, 1991, *Modern French Drama*, Cambridge University Press.

BRADBY, David, et Sparks, Annie, 1997, *Mise en scène. French theatre now*, London, Methuen Drama.

SIMONOT, Michel, 2001 *De l'écriture à la scène*. Dijon, Éditions Frictions.

VINAVER, Michel, 1987, *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre L'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour L'en soulager*. Arles, Actes Sud.

YAARI, Nurit, 1995, Contemporary French Theatre. 1960 - 1992,
Paris, Entr' Actes - AFAA .

٤ - ناشرون عن المسرح المعاصر.

4. Éditeurs de théâtre contemporain

Actes sud Papiers L'arche, Comp' Art Du Théâtre, Éditions
Christian Bourgois, Éditions Théâtrales, Lansman, P. O. L, Les
Solitaires Intempestifs, Théâtre Ouvert.

٥ - من نيس المؤلف:

Du Même auteur

Problèmes de sémiologie Théâtrale, Presses de l'université du
Québec, Montréal, 1976.

Language of the stage - Essays in the Semiology of the Theatre,
per-Forming Arts journal Publications, New York, 1982.

Voix et images de la réception, Presses universitaires de Lille,
1985.

Marivaux à l'épreuve de la scène, Publications de la Sorbonne, 1986
Le Théâtre au croisement des cultures, Corti, 1990

Commentaire et édition du théâtre de Tchekhov, Le Livre de
Poche, 1991.

Theatre at The Crossroads of culture, Routledge, London, 1992.

Confluences. Le Dialogue des Cultures dans les spectacles contemporains, saint - Cyr, 1992.

the Intercultural Performance Reader, Routledge, London, 1996.
L'analyse des spectacles, Nathan, 1996.

Vers une théorie de la pratique théâtrale, presses du Septentrion,
2000. Dictionnaire du Théâtre, Dunod, 1996, Armand Colin, 2002 .

فهرس

١ مقدمة :

٧ قضايا خاصة بتحليل النص الدرامي

(أ) نصية

(ب) موقف العرض

٢٩ ١- أشكال خطابية: الحكبة ..

٣٢ ٢- أشكال سردية: الفن المسرحي ..

٣٧ ٣- أشكال فعلية: الفعل ..

٤٢ ٤- أشكال أيديولوجية ولا شعورية: المعنى ..

٢ - ناتالي ساروت Nathalie Sarraute

٥٧ لاتفه الأسباب Pour un oui ou pour un non أو دوارة اللغة ..

٥٩ ١- الطريق: حكبة، قصة، ممثلون ..

٦٨ ٢- كلمات وانتحاءات ..

٧٣ ٣- انشقاقتات الحوار ..

٨٢ ٤- تنازل للمسرحة ..

٣ - ميشيل فينافر Michel Vinaver "صورة امرأة" Portrait d'une Femme

- ٩١
٩٢ ١- خطاب عن طريقة فينافر Vinaver
١٠١ ٢- التقطيع المسرحي
١٠٧ ٣- أساليب الكتابة
١١٥ ٤- الشخصيات
١٢٥ تدريبات تحضيرية

٤ - بونار - ماري كولتاس Bernard - Marie Koltes

- في وحدة حقول القطن " Dans La solitude des champs de coton أو
العالم الذي يتاجر فيه.
١٢٩
١٣٠ ١- موضوع التيمات: أطوار وتحدي التجارى
١٣٦ ٢ - الفن المسرحي ما بعد الكلاسيكية..
١٤٣ ٣ - التحليل الأسلوبى: النصية وعرضها ..
١٥٥ ٤- بلاغة الخطاب الاجتماعى واللاشعور: الرغبة المعطلة
١٦١ ٥- فى تعدد حقول المفاهيم ..
١٦٣ تدريبات تحضيرية

٥ - فيليب مينيلا Philippe Minyana

قوائم Inventaires

- ١٦٧ أو الكتابة الملتوية
- ١٦٩ ١- عرض داخل المسرح
- ١٧١ ٢- إيقاع غاضب
- ١٧٤ ٣- نصية "ماكرة"
- ١٨١ ٤- موضوع تيمات من كل صنف
- ١٨٦ ٥ - فن مسرحي غير محدد
- ١٨٨ ٦- الموضوع يستخدم الخطابات
- ١٩٠ ٧- لا شعور لأيديولوجيا
- ١٩٢ ٨- تطهير نفسى للفقير؟

تدريبات تحضيرية

٦ - فالير نوفارينا Valere Novarina

"يا من تسكن الزمان" Vous qui habitez le Temps

- ١٩٧ أو اللغة المشوهة.

١٩٩ -١ الإبداع الكلامي

٢٠٣ -٢ الأساليب الكوميديّة

٢٠٧ -٣ النداء

٢١٠ -٤ التشويه

٢١٢ -٥ - الكتابة ووسائل الإعلام .

٢١٥ -٦ هل تتكلم لغة نوفارين؟

٢١٦ تدريبات تحضيرية

٧ - جزائيه دورنجر *Xavier Durringer*

une envie de tuer sur le bout de la "رغبة فى القتل على طرف اللسان" langue أو مصائد الطبيعية. ٢١٩

٢٢٠ (أ) نصية: الأسلوب ونفيه

٢٢٣ (ب) موقف العرض مشدود جداً

٢٢٦ ١- حبكة مشدودة جداً

٢٢٩ ٢- الفن المسرحى: بين الكلاسيكية والطبيعية

٢٣٥ ٣- الفعل و الفعالية

٢٣٨ ٤- المعنى الخفى واللاشعور

٢٤٦ تدريبات تحضيرية

٨ - ياسمينا ريزا yasmina Reza

"فن" art

- ٢٥١ أو فن الهروب
- ٢٥٢ ١- تكوين ثلاثي.
- ٢٥٨ ٢- الشخصيات: مثلث الغموض
- ٢٦١ ٣- أزمة الفن
- ٢٦٧ ٤- كتابة متأقنة
- ٢٧١ ٥- التجسيد الأيديولوجي
- ٢٧٥ تمرينات تحضيرية

٩ - جان - لوك لاجارس jean - Luc - Lagarce

كنت فى المنزل أنتظر سقوط المطر

J'étais dans ma maison et attendais que la pluie vienne

- ٢٧٩ أو الرقصة البطيئة للنساء حول سرير شاب نائم
- ٢٨٢ ١- فن مسرحى محلل

٢- ممثلون ذوو وجوه نصية ٢٨٧

٣- تقدم الكتاب ٢٩١

تدريبات تحضيرية ٢٩٩

١٠ - أنزو كورمان *Enzo Cormann*

دائمًا الإعصار "Toujours L'orage"

أو سوء التفاهم الأخير ٣٠٣

١- الفصل الأول: البناء الخيالي لرجل المسرح ٣٠٩

٢- الفصل الثاني: الأداء ٣١٧

٣- الفصل الثالث: نداء المتفرج ٣١٩

تدريبات تحضيرية ٣٢٤

خاتمة:

الفن المسرحي الفرنسي المعاصر: بعض الاتجاهات ٣٢٥

١) نصية ٣٢٥

١- التيمات ٣٢٩

٢- فن مسرحي ٣٣١

- ٣٣٤ ٣- الشخصية
- ٣٣٦ ٤- أيديولوجيا وشرعية
- ٣٣٨ ٥- الكتابة
- ٣٤٠ ٦- النص وإخراجه
- ٣٤٤ ٧- نحو نظرية ادماج الشكل

Biblioteca Alexandrina



0595516